



**UNIVERSIDAD ESTATAL DE CUENCA EN CONVENIO CON LA
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR**



**TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
MAGISTER EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL**

**MANUAL PARA LA ENSEÑANZA DEL SAXOFÓN CON RITMOS Y
MELODÍAS ECUATORIANAS PARA EL NIVEL INICIAL DEL
CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA**

**DANILO RENATO CHANCHAY SINAILÍN
AUTOR**

**Msc. MARCO GUILLERMO MOREJÓN MORENO
DIRECTOR**

QUITO, 2013



RESUMEN

El presente trabajo investigativo pretende ser un instrumento metodológico en la enseñanza del saxofón para el nivel inicial, del Conservatorio Nacional de Música, basado fundamentalmente en ritmos y melodías ecuatorianas. A través de la aplicación de estos elementos se quiere facilitar el aprendizaje debido a que los ritmos y melodías utilizadas en esta investigación son las que frecuentemente el estudiante escucha en su diario vivir.

PALABRAS CLAVE: Metodología enseñanza, técnicas del Saxofón, ritmos y melodías ecuatorianas.



ABSTRACT

This research work tries to be a methodological tool in teaching saxophone at the National Conservatory of Music's initial level, based mainly on Ecuadorian rhythms and melodies. Because the students hear frequently in their daily life these rhythms and melodies this tool will help them in their learning process.

KEYWORDS: Teaching methodology, Saxophone techniques, Ecuadorian rhythms and melodies.



ÍNDICE DE CONTENIDO

RESUMEN	1
ABSTRACT	2
ÍNDICE DE CONTENIDO	3
INTRODUCCIÓN	10
1 CAPÍTULO I.....	13
1.1 La música y su rol en la cultura	13
1.2 La importancia de la educación musical.....	14
1.3 Bases pedagógicas para la enseñanza de la música.....	16
1.3.1 ¿Qué es el aprendizaje?.....	16
1.3.2 El modelo pedagógico	18
1.4 Aplicación de las teorías cognitivas en la enseñanza de la música.....	24
1.4.1 LA MÚSICA Y EL DESARROLLO DEL ASPECTO COGNITIVO	24
1.4.2 ¿Qué es el conocimiento musical?	27
1.4.3 La música y el desarrollo del aspecto psicomotriz.....	29
1.4.4 El ritmo y su importancia.	31
1.4.5 La música y el desarrollo del aspecto afectivo	32
1.5 El papel de la inteligencia en el aprendizaje de la música.....	33
1.5.1 ¿Qué entendemos por inteligencia?	33
1.5.2 La teoría de las inteligencias múltiples de Howard Gardner.....	36
1.5.2.1 Aporte de Gardner a la inteligencia musical	41
1.5.2.2 Evolución de la inteligencia musical	42
1.6 Metodología para la enseñanza de la música	47
1.6.1 ¿Un músico nace o se hace?	47
1.6.2 ¿Qué es la aptitud musical?	47
1.6.3 Funciones en la aptitud musical.....	48
1.6.4 Habilidades que componen la aptitud musical.....	48
1.6.5 ¿Qué es lo que forma a un músico?.....	51



1.7	Pedagogía musical	55
1.7.1	Habilidades musicales desarrolladas según la edad	56
1.7.2	Desafíos para la educación musical	57
1.7.3	Retos a nivel de sistema educativo	61
2	CAPITULO II	63
2.1	Metodología para la enseñanza del saxofón	63
2.1.1	Método Suzuki	64
2.1.2	Elementos esenciales para la enseñanza del saxofón	66
2.1.3	Técnicas para la enseñanza del saxofón.....	67
2.2	La enseñanza musical en el Conservatorio Nacional de Música	68
2.2.1	El Conservatorio Nacional de Música	68
2.2.2	Los niveles de aprendizaje de música en el Conservatorio Nacional de Música	70
2.2.3	Currículo para la enseñanza de saxofón en el Conservatorio Nacional de Música	73
3	CAPITULO III	85
3.1	Propuesta	85
	“MANUAL PARA LA ENSEÑANZA DEL SAXOFÓN CON RITMOS Y MELODÍAS ECUATORIANOS PARA EL NIVEL INICIAL DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA”	85
3.1.1	Presentación.....	86
3.1.2	Objetivos generales de la guía	87
3.1.3	Instrucciones generales para la utilización de la Guía	87
3.1.4	Diagnóstico inicial	89
3.1.5	Objetivos de aprendizaje de la guía.....	89
3.1.6	Estructura de los talleres	90
3.1.6.1	TALLER 1	90
3.1.6.2	TALLER 2	90
3.1.6.3	TALLER 3	91
3.1.6.4	TALLER 4	91
3.1.7	Recomendaciones para los docentes en el manejo del manual.....	92



3.2	Desarrollo de los talleres didácticos para el nivel inicial de los estudiantes del Conservatorio Nacional de Música	93
3.2.1	TALLER DIDÁCTICO N 1	93
3.2.2	TALLER DIDÁCTICO N 2.....	107
3.2.3	TALLER DIDÁCTICO N 3.....	120
3.2.4	TALLER DIDÁCTICO N 4.....	139
4	CAPITULO IV	164
4.1	Conclusiones	164
4.2	Recomendaciones	164
	BIBLIOGRAFÍA	166
	ANEXOS	170



Yo, Danilo Renato Chanchay Sinailín, autor de la tesis “Manual para la enseñanza del saxofón con ritmos y melodías ecuatorianas para el nivel inicial del Conservatorio Nacional de Música”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Magister en Pedagogía e Investigación Musical. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Quito, 30 de julio de 2014

Danilo Renato Chanchay Sinailín

C.C.: 1710854462



Yo, Danilo Renato Chanchay Sinailín, autor de la tesis “Manual para la enseñanza del saxofón con ritmos y melodías ecuatorianas para el nivel inicial del Conservatorio Nacional de Música”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Quito, 30 de julio de 2014

Danilo Renato Chanchay Sinailín

C.C.: 1710854462



DEDICATORIA

Este trabajo lo dedico a mi esposa, mi hija, al ser que está en el vientre de mi esposa, mis padres, mi tío Elías que está en presencia del Señor, mis familiares más cercanos, quienes siempre han estado pendientes de que este proyecto se cumpla.

Danilo Renato



AGRADECIMIENTO

A Dios ante todo, por haberme llevado en sus caminos, a mi esposa, mis hijos, a mis padres Gabriel y Laurentína, quienes desde que inicie la carrera estudiantil supieron apoyarme incondicionalmente.

A los maestros que a lo largo de esta etapa supieron instruirnos, en especial a mi director Magister Marco Morejón.

A todas aquellas personas que de alguna forma pusieron su granito de arena para que este gran esfuerzo llegue a feliz culminación.



INTRODUCCIÓN

La educación, durante la historia de la humanidad ha jugado un papel importante en su desarrollo, especialmente en la construcción de la sociedad, puesto que su objetivo fundamental consiste en transmitir la información de una generación a otra, proporcionando a esta la formación de: hábitos, costumbres, conocimientos y arte, que constituyen la identidad cultural de un pueblo en un momento histórico determinado.

La cultura de la humanidad que la educación transmite, se enriquece con los diferentes aportes tanto del conocimiento del saber y de las expresiones artísticas, las cuales se constituyen en la síntesis de cómo piensa y siente el ser humano, formulan un mensaje que se va de generación en generación, y que permite identificar la realidad social, y afectiva de una comunidad.

La música, como expresión del sentimiento y vivencias, sintetiza las características sociales, sus aspiraciones, sus sentimientos, por lo que construye una de las ramas del saber que de mejor manera permite mantener la tradición y la esencia de cada uno de los conglomerados humanos que constituyen la sociedad, por lo tanto su enseñanza es parte esencial de los procesos formativos de las nuevas generaciones y quienes se dediquen a este menester deben hacerlo en las mejores condiciones metodológicas, y mucho más, si son instituciones especializadas como los Conservatorios, los que toman a su cargo esta labor, tienen que respaldarse técnicamente para obtener los mejores resultados en sus procesos de enseñanza aprendizaje.

El arte musical, permite comunicarse universalmente, puesto que de alguna manera cada persona recibe el mensaje y lo toma como un elemento que se incorpora en sus sentimientos y al mismo tiempo se lo apropia, para constituirse en un medio eficaz de expresar sus emociones, es este lenguaje artístico que no necesita palabras para expresar lo más profundo del sentir del ser humano.



Para que las nuevas generaciones, vayan adquiriendo la cultura musical y valorando la producción artística de sus antepasados y al mismo tiempo planteando nuevas alternativas que posibiliten el dejar un legado hacia el futuro de la humanidad es necesario resaltar que la formación de los niños y jóvenes en el campo artístico musical constituye un verdadero desafío que no solo implica, el dominio del instrumento, sino también el conocimiento de la metodología adecuada por lo que la enseñanza de un instrumento requiere un apoyo de carácter pedagógico, que permita diseñar estrategias didácticas acordes a las edades de los estudiantes, lastimosamente en nuestro país encontramos que las instituciones o personas, dedicadas a la enseñanza de la música, no disponen de una adecuada formación artística y además existe una diferencia en el campo de la didáctica correspondiente a los instrumentos y su aprendizaje.

En este contexto el saxofón como uno de los instrumentos musicales, que más tarde ha sido incorporado a la palestra artística de la música se constituye en uno de los medios más eficaces que permite interpretar toda composición musical, sin excepción alguna, desde obras elementales hasta muy virtuosas, pasando por lo popular a lo académico.

El saxofón, considerado como un instrumento completo, se requiere una mejor aplicación didáctica en su aprendizaje y una formación pedagógica de quienes se dedican no solo a la interpretación sino también a los maestros que imparten instrucción a estudiantes de distintos niveles y edades, por tal motivo se plantea la investigación bajo el tema, **“Manual para la Enseñanza del Saxofón con ritmos y melodías Ecuatorianas para el nivel inicial del Conservatorio Nacional de Música”**.

Este trabajo de carácter metodológico y que se encuadra en la educación artística musical, pretende aportar en el campo de la enseñanza, la implementación de procesos pedagógicos que permitan alcanzar un óptimo resultado en la enseñanza - aprendizaje del instrumento y que potencie los elementos sicopedagógicos respetando las etapas evolutivas del estudiante buscando lograr un sincretismo entre las escuelas de enseñanza de música y las habilidades de los niños y niñas procurando adaptar en la estructuración de la guía metodológica y técnica, para potenciar el proceso enseñanza - aprendizaje

Danilo Renato Chanchay Sinailín



del saxofón, con ejercicios, que utilizando como recurso didáctico importantes canciones musicales ecuatorianas que permita el desarrollo no solo de la enseñanza del instrumento, sino que incorpore el valor agregado cultural de identidad nacional y concuerden con los principios de la educación actual enunciado en los ejes transversales de inclusión, identidad y rescate de la nacionalidad ecuatoriana, sin olvidar la importancia de sentirse con ciudadano del mundo comprometido en su desarrollo y participación proactiva.

La investigación pretende alcanzar como objetivo general, la elaboración de una Guía Metodológica de la Enseñanza del saxofón para el Nivel Inicial, para su aplicación en el Conservatorio Nacional de Música, base de los principios sicopedagógicos que regulan la educación en el momento actual.

Para alcanzar este objetivo se apoya en los siguientes objetivos específicos que pretenden:

- .-Fundamentar sicopedagógicamente los diferentes procesos didácticos que se aplican en el estudio y aprendizaje que tiene la enseñanza del saxofón.

- .-Sistematizar la información recolectada sobre métodos, técnica y repertorio de las mejores escuelas de saxofón a nivel ecuatoriano y latinoamericano.

- .-Instrumentar una guía de estudio que aporte a los procesos de enseñanza aprendizaje del saxofón, para aplicar en los niños y niñas, que estudian en el nivel inicial del Conservatorio Nacional de Música.



**“El objetivo de la educación es formar seres aptos para gobernarse a sí mismos, y no
para ser gobernados por los demás”**

Spencer, Herbert.

CAPÍTULO I

1.1 La música y su rol en la cultura

La música constituye uno de los elementos culturales que con mayor proyección se desarrolla en cualquier nivel, siendo uno de los referentes del sentimiento, vivencias y manifestaciones del diario vivir, en la cual intervienen factores de belleza y armonía, donde el ejecutante del instrumento debe estar en la misma proyección de perfección y coordinación para que la producción sea catalogada de calidad.

Una de las formas de conocer e identificar las características de un pueblo consiste en analizar y comprender su expresión artística y la música, como parte de esa expresión, se convierte en un instrumento de manifestación de la cultura, constituyéndose en una ventana hacia la identidad de un país o de una región, donde se sintetiza los valores que la regulan y que responden a la expresión de los sentimientos y aspiraciones de un pueblo.

Crear música o interpretarla, es una de las formas más bellas para enriquecer el patrimonio cultural y social de una Nación, la música actúa en forma directa en la ampliación de la identidad nacional, al mismo tiempo que aporta a la estructuración de aquellos principios y valores que constituyen la representación de la conciencia social y el sentimiento de respeto de lo que es nuestro y su proyección hacia las nuevas generaciones dándole un legado cultural que debe ser constantemente enriquecido para ser transmitido hacia el futuro de nuestra sociedad.



La música no solo se encuadra en el contexto social particular, de cada nación o pueblo, la música también juega un papel importante en la formación de cultura planetaria, donde se reconoce el legado que en los diferentes momentos históricos, los grandes músicos, han plasmado en el pentagrama, aquellas obras que perduran y constituyen el patrimonio cultural de la humanidad, al mismo tiempo han servido de ejemplo y modelo digno de ser imitado por los músicos de todas las latitudes y nacionalidades de esta manera tenemos una música desde una visión holística que da vida al sentimiento del género humano y testimonia la producción artística que evidencia la creatividad el ingenio de aquellos que al disponer de una habilidad, la convirtieron en un arte para bien de toda la humanidad.

Los factores que deben ser considerados como primordiales en la ejecución musical son: el ánimo, que constituye la plataforma psicológica en la cual se apoya la ejecución; el estado mental, y la predisposición adecuada para que el espíritu se encarne en la música ha sido reconocido a nivel hasta divino puesto que la mitología griega reconoció a una diosa como la Musa, como fuente inagotable de inspiración para cualquier manifestación del espíritu humano en el arte.

Para alcanzar los objetivos y finalidades que da la formación musical, y la interpretación efectiva de un instrumento, es indispensable disponer de las condiciones ambientales y procesos metodológicos que faciliten y optimicen la labor del docente.

1.2 La importancia de la educación musical

Si ubicamos al aprendizaje de la música dentro del campo educativo, es necesario reconocer que es una tarea similar a las otras aéreas de la pedagogía, por lo tanto el punto de partida se encuentra en buscar cómo y de qué manera se va a ejecutar la transmisión de la información que le permita a una persona adquirir



el manejo y dominio de un instrumento para lo cual es indispensable disponer de una concepción didáctica, que permita llegar a los estudiantes de la mejor manera y oponer óptimos resultados en los proceso de aprendizaje para alcanzar calidad y una producción artística de un elevado nivel.

El papel del docente en la enseñanza de música, consiste en establecer la mejor metodología, el uso de los adecuados recursos, para alcanzar el conocimiento de cualquier instrumento o manifestación musical, de una manera efectiva accesible y de acuerdo a los niveles de desarrollo en relación a la edad de los estudiantes.

Para intervenir en los procesos de enseñanza es indispensable que los docentes tengan conocimientos sobre los postulados del aprendizaje que sustentan las teoría y módelos actuales que orientan los proceso educativos.

Los postulados del aprendizaje significativo que se utiliza en la enseñanza de música se los puede sintetizar en los siguientes aspectos primordiales:

-Que el proceso de aprendizaje, es un fenómeno de carácter social en donde interviene tanto lo personal como lo global, este fenómeno se produce en un contexto social establecido, influenciando en forma directa en los miembros de la comunidad tanto el conocimiento así como en su conciencia sobre este aspecto Vygosky manifiesta, "...El fenómeno de la actividad social ayuda a explicar los cambios en la conciencia y fundamenta una teoría psicológica que unifica el comportamiento y la mente, el entorno social influye en la cognición por medio de sus instrumentos, es decir los objetos culturales, como autos maquinas etc. y sus lenguaje e instituciones sociales, como la iglesia, la escuela etc."¹

-Se debe reconocer que la música forma parte fundamental de la conciencia social y es producto del momento histórico, influye en la conciencia del ser humano, produciendo reacciones afectivas y sentimentales de alegría, añoranza, o tristeza, además debemos considerar que la interrelación de los elementos sociales y culturales del individuo con su entorno da como resultado un conocimiento de la realidad, el cual responde a un contexto determinado y que el producto de esta interrelación se le denomina aprendizaje socio-cultural. En este

¹CORTIJO, René. Enfoques constructivistas, Cuba 2008 pág. 34

tipo de aprendizaje se le considera como Vygotsky, señala que “la inteligencia se desarrolla gracias a ciertos instrumentos o herramientas psicológicas que los niños encuentran en su entorno o medio ambiente entre los cuales el lenguaje se considera como la herramienta fundamental, de esta manera la actividad práctica en la que se involucra el estudiante sería interiorizada en actividad mental cada vez más compleja gracias a las palabras que se constituyen en la fuentes de la formación conceptual.”²

-Por último es necesario reconocer que la música constituye un tipo de lenguaje y que es esencialmente práctica, mediante la aplicación de un proceso de enseñanza y aprendizaje, el cual se lo conceptualiza como un hecho pedagógico, eminentemente social y que tiene una gran influencia en el contexto en el que se produce, lo que concuerda con la teoría pedagógica denominada socio-cultural, de igual manera se enfoca dentro del paradigma histórico cultural.

1.3 Bases pedagógicas para la enseñanza de la música

1.3.1 *¿Qué es el aprendizaje?*

La educación como todas las ciencias humanas ha sufrido un constante cambio, tanto en sus teorías como en la conceptualización de sus principios y objetivos, la educación debe responder en forma directa a la época en que se aplica para ser verdaderamente significativa en la vida de una sociedad.

López en su “Pedagogía del conocimiento” acota: “Dado que la educación es un proceso que influye efectivamente en la formación de los individuos a nivel de preparación para el trabajo y la asimilación de pautas, valores de comportamiento compartido, dicho proceso está inmerso dentro del desarrollo cultural de la sociedad con sus cualidades y defectos”³.

²ANDER-EGG. Ezequiel. Diccionario Pedagogía Ed. Magisterio, Buenos Aires Argentina 1997, pág. 89

³LÓPEZ, R. Pedagogía del conocimiento. Ed. Atenea. 2000 México pág. 43



La educación es una influencia positiva en la formación de la personalidad de los miembros de una sociedad, mediante la aplicación de procesos activos y constantes que permiten la asimilación de las experiencias las cuales sirven de base para generar en los individuos reacciones creadoras y críticas que permiten la comprensión y la producción de cultura.

Para que se de este fenómeno educativo, debemos realizar un adecuado proceso de aprendizaje, siendo este, la piedra angular del hecho educativo, por lo que conceptualizarle es importante para comprenderlo y aplicarlo.

El aprendizaje es el elemento básico del quehacer educativo en el cual se reflejan todas las acciones del docente, mediante el manejo de los elementos tanto curriculares como evaluativos que permite identificar el avance del educando dentro del proceso educativo.

Según López, “Se denomina aprendizaje al proceso de adquisición de conocimientos, habilidades, valores y actitudes, adquiridos mediante el estudio, la enseñanza o la experiencia”⁴, también indica que “El aprendizaje humano se define como un cambio relativamente estable de la conducta del individuo como resultado de la experiencia este cambio es producido tras el establecimiento de asociaciones entre estímulos y respuestas”⁵.

Además se debe considerar que en la teoría pedagógica no existe un solo tipo de aprendizaje, en la actualidad los docentes manejan los siguientes tipos:

APRENDIZAJE RECEPTIVO	El sujeto responde al contenido y lo reproduce pero no descubre nada, se produce cuando los contenidos son memorizados sin relacionarlos a otros conocimientos previos.
APRENDIZAJE POR DESCUBRIMIENTO	Los contenidos no se reciben de forma pasiva sin que sean reordenados para adaptarlo al

⁴Ibíd. pág. 43

⁵LÓPEZ, R. Pedagogía del conocimiento. Ed. Atenea 2000 México pág. 43



	esquema cognitivo.
APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO	Cuando el sujeto relaciona sus conocimientos previos con nuevos conocimientos y dota de coherencia respecto a su estructura cognitiva.

El aprendizaje humano es un proceso en el cual intervienen dos elementos: el docente y el estudiante, el primero debe estar en condiciones de preparación para ejercer el proceso de enseñar, implica el conocimientos de los elementos fundamentales que ingresan en la ejecución de dicho proceso, siendo estos elementos:

EL MODELO PEDAGÓGICO	LAS TEORÍAS DEL APRENDIZAJE	METODOLOGÍA
----------------------	-----------------------------	-------------

1.3.2 *El modelo pedagógico*

Para la construcción de la guía es necesario fundamentar el trabajado del docente desde la pedagogía, que servirá de base para los diferentes procesos educativos que se utilizan en la enseñanza del saxofón y tengan un sustento teórico adecuados.

Cuando hablamos de pedagogía, no nos referimos solo al cómo trabajamos con los sujetos del aprendizaje, ese es un concepto limitado y que tradicionalmente se los ha aplicado en las escuelas, por lo que la gran mayoría de docentes, consideran que dar clases es lo único que constituye la teoría pedagógica.

EN LO PEDAGÓGICO



La Pedagogía abarca un campo más amplio, puesto que toma en consideración a la totalidad de los procesos educativos que se pueden sintetizar en las siguientes preguntas:

¿QUIÉN ES EL EDUCANDO?
¿QUIÉN ES EL EDUCADOR?
¿PARA QUÉ EDUCAMOS?
¿QUÉ PROCESOS DEBEN SER APLICADOS?
¿CÓMO SE EVALÚA?

Estas preguntas son el corazón del pensamiento pedagógico que permiten adoptar una posición dentro de la educación que la guíe y establezca principios básicos a ser seguidos por los educadores.

Para dar respuesta a estas interrogantes se requiere construir un conjunto de ideas y principios pedagógicos que concuerden entre sí y que constituyan un referente de la acción educativa, esto solo se puede conseguir mediante la estructuración de un modelo pedagógico, acorde a las exigencias del momento histórico en que fue construido.

Partamos de: ¿qué es un modelo?: “modelo es una herramienta conceptual para entender mejor un evento, es la representación del conjunto de relaciones que describen un fenómeno.”⁶

“Un modelo pedagógico es la representación de las relaciones que predominan en el acto de enseñar, es también un paradigma que puede coexistir con otros para organizar la búsqueda de nuevos conocimientos en el campo de la pedagogía”⁷.

En el pensamiento pedagógico se han producido históricamente algunos modelos que han respondido a las denominaciones de: tradicional, activo, por objetivos y en la época actual, el constructivista.

Para este trabajo de maestría se toma en cuenta el modelo constructivista con base para la propuesta de la guía metodológica, para lo cual estableceremos

⁶MANTILLA, William. Modelo Pedagógico Institucional UTS. 2005 Bucaramanga pág. 03

⁷HERRERA, Luis; Otros. Teoría y modelos pedagógicos. Ambato pág. 34



algunos elementos que permitan tener una visión de este modelo en lo pedagógico actual.

Para fundamentar el modelo pedagógico para la enseñanza del saxofón, es necesario tener una visión de la teoría constructivista que en los últimos 10 años han venido enriqueciendo la pedagogía mundial aportando sus bases didácticas, psicológicas y curriculares para reforzar y rediseñar las políticas educativas como también sus propuestas de reforma curriculares.

La teoría constructivista responde a los principios que a partir de los años 80' surgen como respuesta a la pedagogía por objetivos, este modelo, aglutina a las diferentes corrientes y enfoques de base cognitiva que dominan la teoría educativa de nuestro tiempo.

Los fundamentos de este modelo pedagógico los podemos sintetizar en:

EN LO FILOSÓFICO

Desde el campo filosóficos tenemos que el modelo se sustenta en: “el subjetivismo, el racionalismo y sobre todo en el relativismo el cual sostiene que las cualidades de un elemento provienen de sus relaciones con otras cosas. El mundo no es absoluto, como lo es para los realistas, sino relativo, en relación con la realidad psicológica. Dicho de otra manera, la forma en que percibimos cualquier hecho depende de la situación en su conjunto. Una muchacha poco agraciada, en un grupo de muchachas menos agraciadas, aún puede parecer hermosa, especialmente a medida que pasa el tiempo.”⁸

EN LO SOCIOLÓGICO

Desde el punto de la sociología actualmente se considera que la sociedad no solo es la reunión de individuos, para satisfacer sus necesidades sino que va más allá, se conforma organizaciones que construyen e implementan la ciencia el conocimiento y estructurar sistema de vida que vayan ajustándose a las nuevas formas de pensamiento, es por eso que se denomina que en la actualidad existe la sociedad de la información y el conocimiento.

⁸HERRERA, Luis; Otros. Teoría y modelos pedagógicos. Ambato pág. 45



El actual mundo en el que vivimos es profundamente distinto al que conocimos cuando niños, la vida económica, política, social, tecnológica y familiar es significativamente diferente, puesto que, se desarrolla en base a nuevas propuestas que responde a otras leyes, otras lógicas, otros espacios, otras realidades y otros tiempos esto se visualiza de mejor manera a partir de 1960, época en que se han producido las transformaciones más importantes y cruciales de la historia humana al darse fenómenos sociales y económicos como la globalización que ha permitido que la vida misma se modifique.

Una de las manifestaciones de estos fenómenos está en la conformación de verdaderas redes mundiales de productos, procesos, empresas, capitales, servicios y tecnología encontrando que hasta la propia música, se ha globalizado sufriendo una expresión permanente de las regiones y países.

Otro de los componentes de la nueva sociedad está dado por el desarrollo de las tecnologías de la información y la comunicación, las cuales han permitido el apareamiento de un nuevo panorama mundial más cercano y mediatista, siendo uno de los instrumentos tecnológicos de mayor aporte el internet, el cual ha generado una verdadera y gigantesca revolución en la comunicación contemporánea, por el uso de estos fenómenos tecnológicos da como producto el desarrollo del pensamiento humano; en tal razón, la realidad que hoy vivimos es producto del conocimiento humano.

El desarrollo de los pueblos en este siglo se fundamenta en la creciente valoración del pensamiento y la creatividad, se contrata conocimiento cuando se vincula a un trabajador a una empresa, cuando se solicita una asesoría, una conferencia, un diseño de software, la tecnología es conocimiento, el cual se lo ha tomado como convertido en objeto, conocimiento incrustado. El conocimiento se lo ha tomado como el factor esencial de la producción contemporánea, en el motor del desarrollo y en la fuente de riqueza y poder más importante, pero ¿a qué viene esta disertación sobre la sociedad de la información y el conocimiento? ¿Qué relación guarda la sociedad descrita con la música? ¿Será acaso necesaria la reflexión anterior ante un trabajo eminentemente pedagógico?

En realidad, la sociedad de la información y el conocimiento y la enseñanza de la música están vinculados de una manera mucho más estrecha. María Danilo Renato Chanchay Sinailín



Victoria Casas manifiesta que “diversos estudios realizados en la educación, la psicología y la música han demostrado que el aprendizaje en la infancia de una disciplina artística como la música, mejora el aprendizaje de la lectura, idioma (incluso idiomas extranjeros), matemática y rendimiento académico en general, potenciando además otras áreas del desarrollo humano”.⁹

Justamente, en las líneas que vienen se profundiza el tema de la importancia en el proceso de aprendizaje, los tres aspectos que constituyen al ser humano: lo cognitivo, lo afectivo o emocional y lo praxiológico o procedimental.

El aprendizaje de cualquier conocimiento o habilidad a edad temprana ha sido motivo de estudio de disciplinas como la pedagogía y la psicología evolutiva y del aprendizaje. El ser humano en sus diferentes etapas de desarrollo y formación puede potenciar muchas habilidades que favorecen a otras áreas de desarrollo lo que le permitirá interactuar lo más pronto posible en la vida social contemporánea de una manera exitosa competitiva.

EN LO PSICOLÓGICO

El modelo pedagógico que actualmente se aplica en los procesos de enseñanza y aprendizaje se fundamenta desde la perspectiva psicológica, en los enfoques cognitivos y la expansión de sus postulados, configuran el marco de referencia que se ha denominado constructivista, sobre la base de los aportes teóricos de los siguientes autores:

“Piaget, según Julián De Zubiría Samper logra realizar uno de los aportes más significativos a la psicología contemporánea al demostrar que nuestra relación con el mundo está mediatizada por las representaciones mentales que, de él tengamos, que éstas están organizadas en forma de estructuras jerarquizadas y que varían significativamente en el proceso evolutivo del individuo.”¹⁰

⁹CASAS MV. Aplicabilidad de la teoría de las inteligencias múltiples al aprendizaje de la música. Rev Ciencias Humanas 2001 pág. 58

¹⁰TAMAYO, W. Módulo de Pedagogía. DINAMED 1998 pág. 23

Además, añade Piaget, para explicar cómo conocemos el mundo y como cambió nuestro conocimiento de él, acude a dos conceptos centrales: el de asimilación y el de acomodación; por el primero existe la integración de los elementos exteriores a estructuras en evolución o ya acabadas en el organismo y por el segundo se modifican los esquemas teniendo en cuenta la información asimilada. De esto se deriva un carácter constructivo del conocimiento humano.

Otro de los aporte a las teorías cognitivas lo encontramos en Liev Vigotsky (1896 – 1934), psicólogo soviético, “Sus teorías del aprendizaje integran las teorías asociacionista y maduracionista, al reconocer parte de sus explicaciones; de la primera la existencia de ideas en el mundo exterior en la cultura, al mismo tiempo que se distancia de su consideración de que estas existen en los objetos y por consiguiente puedan abstraerse inductivamente, el maduracionismo reconoce que el individuo es quien realiza el proceso de aprendizaje; pero se distancia de éste en cuanto estos conocimientos ya han sido construidos previamente por el medio social.”¹¹

El niño, por tanto, no construye sino reconstruye los conocimientos ya elaborados por la ciencia y la cultura y en dicho proceso el lenguaje hace las veces de mediador.

La teoría sobre la zona próxima de desarrollo constituye al aporte fundamental de Vigotsky a las teorías cognitivas, siendo el punto principal de sus ideas de la interrelación establecida entre aprendizaje y desarrollo como interdependientes.

El concepto de zona de desarrollo próxima designa “aquellas acciones que el individuo solo puede realizar inicialmente con la colaboración de otras personas, por lo general adultas, pero que gracias a esta interrelación aprende a desarrollar de manera autónoma y voluntaria.”¹²

Otro de los aportes que encontramos en las ideas propuesta por Vigotsky para las teoría constructivista son: el primero, que la escuela debe orientarse hacia el mañana; segundo, que reconoce la existencia de períodos

¹¹DE ZUBIRÍA, Julián. Los modelos pedagógicos. Ed. Arcos s/año pág. 45

¹²TAMAYO, W. Módulo de Pedagogía. DINAMED 1998 pág. 29



cuantitativamente diferentes en el tránsito de un escolar y, tercero, el predominio que le asigna a la formación de un pensamiento teórico abstracto.

Complementado los fundamentos que sustentan las teorías cognitivas al constructivismo tenemos a David Ausubel con su aporte sobre el aprendizaje Verbal Significativo, según esta teoría “el aprendizaje puede ser repetitivo o significativo según lo aprendido se relaciona arbitraria o sustancialmente con la estructura cognoscitivista. Se habla así de un aprendizaje significativo cuando los nuevos conocimientos se vinculen de una manera clara y estable con los conocimientos previos de los cuales disponga el individuo. En cambio, el aprendizaje repetitivo será aquel en el cual no se logra establecer esta relación con los conceptos previos o, si lo hace, es de una forma mecánica y, por lo tanto, poco duradera.”¹³

La incidencia de esta teoría puede verse principalmente en la planeación de la enseñanza, en el problema metodológico y no en los propósitos, contenidos o secuencias curriculares, de ahí que su principal aporte a las prácticas educativas sean los mapas conceptuales o instrumentos para representar, facilitar la asimilación y evaluar las relaciones significativas y jerárquicas entre conceptos.

1.4 Aplicación de las teorías cognitivas en la enseñanza de la música

1.4.1 LA MÚSICA Y EL DESARROLLO DEL ASPECTO COGNITIVO

La oportunidad de la práctica artística a una edad temprana aporta valiosos elementos que deben estar presentes en la educación: amplían la imaginación y promueven formas de pensamiento flexibles, ya que forman la capacidad para desarrollar esfuerzos continuos y disciplinados a la vez que reafirman la autoconfianza en el niño ya que el arte en cualquiera de sus expresiones, permite una comunicación universal en la que todos de alguna manera, entienden,

¹³ISPED. Módulo de pedagogía. Isped - Manuela Cañizares. 2000 pág. 45



aprecian y expresan emociones y sentimientos, es a través de los lenguajes artísticos como se establece sin palabras (pero con la participación del sentido estético y de otras áreas del conocimiento), acercamiento a otras facetas del género humano.

De estudios realizados entre 1972 y 1992, en el proyecto “Futuro de la música” concluyeron que “la educación musical potencia el rendimiento académico mejorando el aprendizaje del idioma (incluso idiomas extranjeros) y la matemática”¹⁴, otro de los resultados que surgió de la investigación es que “la música aumenta la creatividad, mejora la estima propia del alumno, desarrolla habilidades sociales y mejora el desarrollo de habilidades motoras perceptivas, así como el desarrollo psicomotriz”¹⁵.

De igual forma estudios como la teoría de las inteligencias múltiples, planteada por el neuropsicólogo Howard Gardner, afirman que “la inteligencia musical influye en el desarrollo emocional, espiritual y corporal del ser humano”¹⁶, este autor manifiesta que “la música estructura la forma de pensar y trabajar, ayudando a la persona en el aprendizaje de matemáticas, lenguaje y habilidades espaciales”¹⁷.

La formación del ser humano requiere una serie de medios cognitivos que influyen en la formación de su inteligencia y por ende su conocimiento, de donde surgen que la inteligencia humana, se considera que, depende de múltiples factores los cuales pueden concentrarse en tres grupos:

- a. Factores genéticos.
- b. Factores ambientales.
- c. Factores relacionados con la integridad cerebral.

¹⁴CAMPBELL, Don. The Mozart Effect. Ed. Quill. USA 2001 pág. 179

¹⁵Ibíd. pág. 179

¹⁶GARDNER, H. Estructuras de la mente. TIM. Ed. Paidós Barcelona 1995 pág. 78

¹⁷Ibíd. pág. 78

Los primeros psicólogos de la inteligencia como Spearman y Terman, consideraron la inteligencia como una capacidad general única para formar conceptos y resolver problemas, Thurstone y Guildford sostuvieron la existencia de varios factores o componentes de la inteligencia, cuestionándose cómo se relacionaban, de igual manera Catell y Vernon consideraron la relación entre factores como jerárquica, afirmando que la inteligencia general, verbal o numérica dominaba sobre componentes más específicos.

En 1989 aparece Howe oponiéndose al concepto de inteligencia como una habilidad general, teniendo en cuenta diversas habilidades basado en dos razones:

1. Diversas tareas requieren más de una habilidad mental.
2. Existen atributos personales que pueden afectar el buen desempeño de alguien en una variedad de tareas y habilidades (como capacidad de atención, deseo de éxito, competitividad, autoconfianza, etc.).

Gardner plantea que “para cubrir el ámbito de la cognición humana no es suficiente quedarse en la tradición psicométrica y que por el contrario se debe incluir un repertorio de aptitudes más universal”¹⁸ y propone que las inteligencias se expresan en el contexto de tareas, disciplinas y ámbitos específicos.

Presenta la existencia de las siguientes inteligencias: la inteligencia lingüística, la inteligencia lógico-matemática, la inteligencia musical, la inteligencia espacial, la inteligencia cinestésico-corporal y dos formas de inteligencia personal, una que se dirige hacia los demás y otra que apunta hacia la propia persona.

El proceso de aprendizaje está ligado a la concepción actual del ser humano y sus dimensiones que constituyen los campos en que se desarrolla dentro de un contexto situacional determinado.

La educación se debe estructurar en torno a cuatro pilares o aprendizajes fundamentales:

¹⁸Ibíd. pág. 78



· Aprender a conocer	Adquirir los instrumentos de la comprensión.
· Aprender a hacer	Para influir en su entorno.
· Aprender a vivir juntos	Para participar en la actividad humana.
· Aprender a ser	Proceso fundamental que recoge los tres anteriores.

El proceso educativo contempla por lo menos tres planos: el cognitivo, el afectivo y el psicomotor, que pueden asimilarse a los planos de la actividad musical.

El plano cognitivo considera cinco niveles referentes a procesos mentales identificables: recuerdo, comprensión, análisis, síntesis y aplicación (cuando se interpreta una obra musical se incluyen todos los niveles de cognición). El recuerdo y la comprensión son niveles básicos para que se den cualquiera de los niveles subsiguientes.

1.4.2 ¿Qué es el conocimiento musical?

Si nos planteamos la pregunta, dentro de la inteligencia musical debemos considerar dos aspectos:

- 1.- Que la música es una facultad de la especie humana como la visión y el lenguaje;
- 2.- Que se asocia con la parte cultural del individuo (actividades colectivas, ceremonias, vida social, etc.).

A diferencia del lenguaje y la visión que se desarrolla más o menos de manera similar en todos los individuos, la habilidad musical es diferente en cada uno de ellos, se halla localizada en el hemisferio no dominante, en la medida que se intensifica el trabajo musical, entra en juego la participación del razonamiento



lingüístico y lógico-matemático implicando la participación del hemisferio dominante en el proceso de creación, ejecución o audición de una obra musical.

El músico, o el estudiante de música debe manejar las siguientes operaciones básicas mentales: componer (crear), interpretar (re-crear) o escuchar. Para la realización de estas actividades es importante contar con tres componentes de la inteligencia musical que son:

COMPONENTES	
Componente afectivo	Referente a lo asociativo o relacional.
Componente sensorial	Referente a las sensaciones derivadas a partir del fenómeno auditivo.
Componente formal	Referente a los elementos formales de la música tanto en la audición como en la interpretación y en la composición.

¿Cómo aprende el niño el lenguaje musical y cómo se inicia en el instrumento musical? El desarrollo musical de los niños entre los 3 y los 15 años atraviesa cuatro niveles: manipulación sensorial, imitación, interpretación imaginativa y reflexión. Por tanto, la iniciación musical atraviesa los diferentes estados, permitiendo el desarrollo no sólo del plano cognitivo, sino también del plano afectivo y del plano psicomotor.

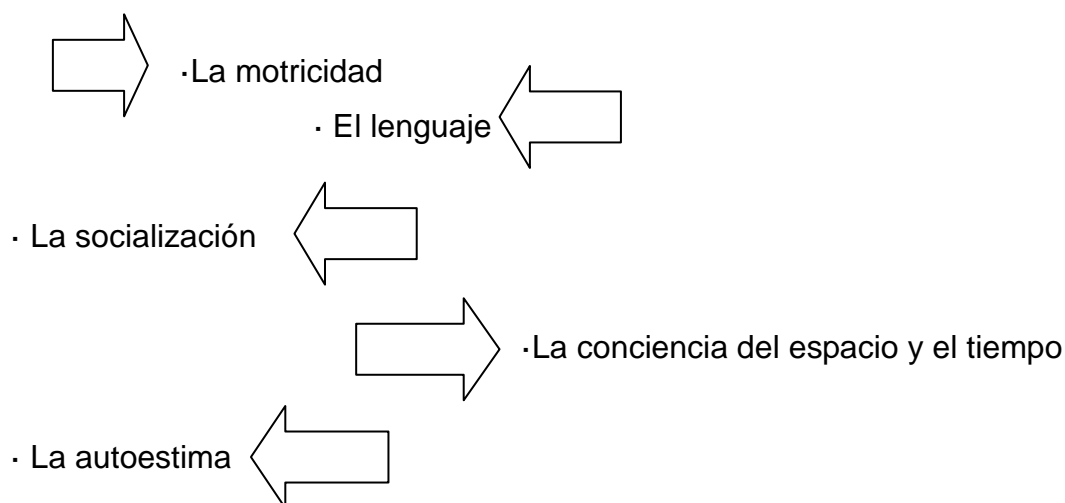
Básicamente el niño pequeño alcanza el aprendizaje a partir de la imitación. La imitación ayuda a desarrollar en el alumno:

- **La observación consciente.**
- **La capacidad de atención.**
- **La capacidad de concentración.**
- **La asimilación-comprensión.**
- **La retención (memoria próxima y remota).**
- **La capacidad de evocación.**

La educación músico-instrumental, desarrolla el sentido del ritmo, lo que incide en la formación física y motora del niño, proporcionándole un mejor sentido del equilibrio, lateralidad, motricidad y produciendo el desarrollar del oído que no sólo sirve para el estudio de la música, sino también para el resto de su formación intelectual. Suzuki sostiene que un niño que “oye mucho y bien”, que sabe escuchar y discriminar entre distintos sonidos y tonos, capta mejor los mensajes en la escuela, aprende con más facilidad y llegará a dominar su idioma antes que los niños no educados musicalmente, también asegura que muchos de los niños que se denominan “torpes o lentos” sólo tienen dificultades de audición, y al superar este problema, mejoran rápidamente.

El estudio de la música y la disciplina y continuidad que presupone, así como el esfuerzo en la consecución de una meta, el adiestramiento motriz, desarrollo del sentido del ritmo además de la educación auditiva, no son aspectos de utilidad estrictamente musical, sino que producen un aspecto de transferencia a los demás aspectos intelectuales, sensoriales y motrices.

Las dimensiones específicas del desarrollo infantil que cumple la estimulación de la música, el sonido y el ritmo son:



1.4.3 La música y el desarrollo del aspecto psicomotriz

La motricidad

Desde el punto de vista del modelo constructivista y sus teorías cognitivas Stamback define a la psicomotricidad “como una de las ramas de la psicología referida a una de las formas de adaptación del individuo al mundo exterior, por lo tanto ésta se ocuparía del papel del movimiento en la organización psicológica general estableciendo las conexiones de la psicología con la neurofisiología.”¹⁹

Para los estudiosos de la psicología, la motricidad hace énfasis en el dominio que adquiere el individuo de manera consciente de los desplazamientos de su cuerpo, de la coordinación motriz, del ajuste postural, del equilibrio, es decir de sus habilidades motoras. Los movimientos además de constituir una necesidad social para convivir, permiten y facilitan (a través de la educación) la adquisición de aprendizajes superiores.

La actividad motriz es importante para adquirir el conocimiento, al comienzo; luego cuando el conocimiento ya está establecido, éste será utilizado para nuevos logros. A medida que la actividad motriz se aumenta y perfecciona las habilidades mentales se van desarrollando. Los siete primeros años de vida marcan un período muy importante en el desarrollo del niño, a esta edad adquiere las habilidades motoras básicas que estarán establecidas para toda su vida diaria y pueden verse alimentadas por la práctica y aprendizaje musical:

POSTURA, EQUILIBRIO, COORDINACIÓN MOTRIZ GRUESA Y FINA, COORDINACIÓN OCULAR, COORDINACIÓN VOCAL, COORDINACIÓN OJO-MANO, COORDINACIÓN VISO MOTORA, COORDINACIÓN OCULOPÉDICA.

La psicomotricidad estudiada desde la proyección musical se manifiesta en tres componentes básicos: pulso, acento y ritmo

Estos tres elementos tienen una gran importancia para la vida musical, y se encuentran interrelacionadas de tal manera que cada uno apoya el desarrollo del otro y no se presentan de forma aislada, aunque el más importante para la enseñanza de la música es el ritmo.

¹⁹HARGREAVES, David. Infancia y educación artística. Ed. Morata. Madrid 1991 pág. 89



1.4.4 El ritmo y su importancia.

Todas las actividades escolares van asignadas con un elemento imprescindible cuya carencia es considerada anomalía: el ritmo al cual se lo considera como una fuerza creadora que preside todas las actividades humanas y se manifiesta en todos los fenómenos de la naturaleza, entre los pensadores griegos antiguos, creían que el ritmo es propio de la naturaleza del hombre puesto que este organiza nuestras actividades mediante un ritmo interior y personal.

Si buscamos las coincidencias de las definiciones del ritmo, todos residen en la fuente común: «Un pulso vital», que consiste que cuando el niño tiene conciencia intuitiva del ritmo se le permite valerse y apoyarse en él, logrando una organización muy beneficiosa, de esta manera solo por intermedio del ritmo logra equilibrar los procesos de asimilación y acomodación, que le permiten su adaptación para poder apreciar y gozar con plenitud los valores ideales humanos de esta manera un excelente medio para conseguirlos es a través del movimiento, es decir, por intermedio de la expresión, con el empleo de la música, que concuerda, muy directamente a las necesidades e intereses infantiles, de esta manera la música cimienta bases a través de las experiencias kinestésicas, senso-perceptivas y emotivas promovidas por estímulos rítmicos, melódicos, armónicos y formales.

El ritmo y la música ayudan muy directamente al desarrollo de logros psicomotrices, la atención del niño se dirige al tema, inducido por el ritmo o la canción y por tanto, la realización de movimientos o percusiones corporales se facilitan en gran medida, de igual manera la coordinación se activa y se desarrolla no sólo por medio de la repetición, sino haciendo variar el tipo de ejercitación que se realizan.

La coordinación fina no solamente se limita a un ojo-mano, sino también a ojo-pie (oculopédica), acciones que requieren puntería, lanzamiento, está relacionado con las cualidades psicomotrices de:

- **El equilibrio.**



- **La capacidad de concentración.**
- **Capacidad de relajación.**
- **Velocidad.**

Existen muchas actividades en música que se realizan con movimientos y actividades que desarrollan la motricidad fina. El manejo de instrumentos musicales tanto percusivos (baquetas), como de las otras familias instrumentales (familias de flautas, instrumentos de arco, instrumentos pulsados, piano, etc.), permiten un alto desarrollo de la motricidad fina y de todas las actividades de coordinación.

1.4.5 La música y el desarrollo del aspecto afectivo

El trabajo o práctica musical contribuye a mejorar la autoestima del aprendiz; el niño al valorar sus destrezas musicales afirma su aspecto emocional. La autoestima afectiva le permite actuar más seguro de sí mismo, ser más alegre, independiente, aceptar desafíos y al reconocer su valor personal, puede ser más tolerante frente a sus limitaciones y frustraciones.

Referente a la autoestima social, el trabajo musical fortalece el sentido del trabajo cooperativo, el respeto de sí mismo y de los demás, la tolerancia con los errores de otros, la solidaridad y estar más abierto a la crítica. En cuanto a la autoestima académica sobra recordar que al realizar una actividad como la música, el niño se siente privilegiado con sus capacidades, aprovecha más sus potencialidades, es más perseverante, se esfuerza y tiene expectativas positivas para su futuro.

Cerrando las referencias a la autoestima, con relación a la autoestima ética, el trabajo musical puede ayudar a que el niño se defina como responsable, se sienta capaz de cumplir sus compromisos, asuma responsabilidades, respete sus valores y se perciba con más virtudes que defectos, pero, hay que aclarar que al niño hay que estimularlo, no obligarlo para no crearle un problema.



1.5 El papel de la inteligencia en el aprendizaje de la música

1.5.1 *¿Qué entendemos por inteligencia?*

Desde las últimas décadas del siglo anterior la psicología viene abordando temas relacionados con la práctica educativa, un ejemplo de esta tendencia lo encontramos que Thorndike quien exponía, en 1.910, en el Journal of Educational Psychology: “La psicología nos ayuda exigiéndonos que formulemos nuestras nociones de los objetivos de la educación en función de los cambios precisos que la educación debe provocar y descubriéndonos los cambios que realmente se producen en los seres humanos”.²⁰

El concepto de inteligencia, en el campo de la psicología, encontramos multitud de definiciones, unas más abstractas y otras en términos más prácticos, que tratan de aclarar el significado y funcionalidad.

Si partimos desde el punto de vista semántico la palabra inteligencia, procede del latín (inter-entre y eligere-elegir) y puede definirse como “la capacidad del cerebro por la cual comprendemos cuanto sucede y nos permite elegir la mejor opción para resolver problemas y dificultades”²¹. Diccionario Salvat, desde esta perspectiva encontramos que “la inteligencia es la facultad de comprender, de razonar, de formar ideas y emitir juicios”.²²

Otro de los conceptos que la psicología actual se encuentra debatiendo es la relacionada a si es o no una capacidad neurológica aislada, porque no es capaz de desarrollarse desprovista de un ambiente, al respecto encontramos que Pierre Lévy²³, en 1.993, afirmó rotundamente que el ser humano no sería inteligente si careciese de la lengua, la herencia cultural, las creencias, la escritura, las ideologías, los métodos intelectuales y otros medios que le aporta su

²⁰THORNDIKE, Edward. Journal of Educational Psychology. Ed. Barza 1910 sin -n

²¹ANTUNES, Celso. Estimular las Inteligencias Múltiples. Ed. Narcea 153.9 A627e Ej. 2. 2002

²²SALVAT. Diccionario Salvat. Ed. Salvat Barcelona tomo 5 pág. 124

²³ANTUNES, Celso. Estimular las Inteligencias Múltiples. Ed. Narcea. España 2006 pág. 10

ambiente. Este autor desarrolla el concepto de “ecología cognitiva”, y superando la visión aislada de la inteligencia, demuestra que el individuo no es capaz de pensar si se desenvuelve fuera de una colectividad, sin la influencia de su ambiente.

Para tener una definición que guíe nuestra propuesta se adopta como base para este trabajo la siguiente definición:

LA CAPACIDAD CEREBRAL QUE PERMITE COMPRENDER LAS COSAS, ELEGIR ENTRE VARIAS OPCIONES LA MEJOR, RESOLVER PROBLEMAS Y DIFICULTADES Y CREAR PRODUCTOS VALIOSOS PARA EL CONTEXTO CULTURAL EN EL QUE NOS DESENVOLVEMOS.²⁴

El concepto va evolucionando de acuerdo los postulados que se vayan estructurando dentro de las propuestas psicológicas, es así que hasta las últimas décadas del siglo XX, entre las principales tendencias que se han presentado hasta el presente siglo las podemos resumir en:

²⁵ CONCEPCIÓN DE INTELIGENCIA	DESCRIPCIÓN
Una facultad general, única y global, principalmente genética o innata e inmutable.	Los defensores de esta postura son partidarios de las pruebas de Coeficiente Intelectual y creen que la capacidad de una persona, y sus límites, están determinados principalmente por la naturaleza.
Tendencia conductista.	Es posible convertir a cualquier niño o niña en cualquier tipo de adulto con

²⁴ ANTUNES, Celso. Estimular las Inteligencias Múltiples. Narcea 153.9 A627e Ej. 2. 2002

²⁵ GARDNER, Howard. Inteligencias Múltiples. Buenos Aires. Ed. Paidós 1993. Elaboración cuadro: Danilo Renato Chanchay Sinailín.



	sólo ofrecerle un entorno específico. Para los conductistas, los educadores debemos propiciar unos niveles elevados de rendimiento en los niños y niñas para modificar la facultad intelectual que les haya deparado la herencia genética.
Nueva corriente ciencia cognitiva.	Los psicólogos cognitivos argumentan una noción básica, la representación mental, todas las personas crean ideas e imágenes en su mente-cerebro que son representaciones reales. Desde esta perspectiva, la inteligencia se considera en función de las diferentes representaciones mentales y de sus combinaciones. Posiblemente las personas nacen con ciertas representaciones que pueden modificarse a través de la experiencia, como resultado de la maduración o por la interacción con otras representaciones.

Más allá de los grandes debates que nos llevan ocupando muchas décadas, podemos afirmar que la inteligencia (o las inteligencias) es producto de la herencia genética que ha sido transmitida a lo largo de generaciones, sin embargo, diferentes aspectos pueden ser modificados si se reciben estímulos significativos en los momentos idóneos (períodos sensitivos) del desarrollo.

En el siglo XXI está comprobado que la persona dispone de un número aún no determinado de capacidades humanas por lo tanto desde este enfoque

Danilo Renato Chanchay Sinailín 35



pluralista de las capacidades mentales podemos afirmar que las personas tenemos potenciales intelectuales diferentes porque existen distintas facetas de la cognición que pueden ser modificadas por medio de estímulos.

1.5.2 La teoría de las inteligencias múltiples de Howard Gardner

Para comprender de mejor maneras el papel de la inteligencia musical en la enseñanza de un instrumento, en primer lugar establezcamos como se estructura esta teoría que en la educación ha sido considerada como uno de los últimos aportes para comprender los procesos de aprendizaje en todos los campos.

El principal autor que ha incursionado en esta teoría es el Doctor Howard Gardner, quien realizó una exhaustiva investigación durante la década de los ochenta, dentro de la psicología del desarrollo y, con el objetivo de hacer una contribución a las ciencias cognoscitivas y conductuales, deseaba ampliar las nociones de inteligencia incluyendo los descubrimientos acerca del cerebro y de la sensibilidad a las diversas culturas humanas además de los resultados de las pruebas escritas.

Al publicar las conclusiones de su trabajo en la obra “Estructuras de la mente”²⁶ en 1.983, provocó una revolución en el mundo de la psicología y la educación al argumentar su teoría sobre **las inteligencias múltiples**. Howard Gardner, junto a Thomas Armstrong, Daniel Goleman y otros muchos autores critican la visión estrecha de la inteligencia de quienes evalúan la mente de las personas con visión unidimensional, asegurando que el coeficiente intelectual es un dato genético que no puede ser modificado por la experiencia vital y que el destino de nuestras vidas se halla en gran parte determinado por dicha aptitud.

Las pruebas de inteligencia reflejan en gran medida los conocimientos que un individuo puede obtener por vivir en un ambiente social o educativo determinado, pero no valoran suficientemente la capacidad que puede tener para

²⁶ GARDNER, Howard. Estructuras de la mente. TIM. Ed. Paidós. Barcelona 1995.



asimilar información nueva o para resolver problemas a los que no se había enfrentado en el pasado.

Con relación a esta teoría existieron pensamientos diferentes sobre el tema, otros autores mostraron reservas con respecto a las pruebas de inteligencia y la visión tradicional de la misma, incluso **Jean Piaget**, que estudió todo el ámbito de la inteligencia centrándose en el desarrollo lógico-matemático, se interesó en los errores que cometían los niños y niñas en la prueba de inteligencia y pronto llegó a la conclusión de que la exactitud de la respuesta no era importante, sino las líneas de razonamiento a las que recurrían los niños y niñas, dentro de esta línea también el doctor **Samuel Johnson** se distanciaba de la visión tradicional cuando definió el verdadero genio como una mente con grandes facultades generales, encauzada accidentalmente en una dirección particular.

En el transcurso de la historia de la psicología, se ha considerado que la inteligencia se limita a la capacidad general de razonamiento lógico que todo individuo tiene en alguna medida. Se ha medido la inteligencia con pruebas escritas denominadas pruebas de inteligencia que la evalúan por métodos verbales que dependen básicamente de una combinación de capacidades lógicas y lingüísticas, olvidando otra serie de habilidades, destrezas y conductas que son propias de sujetos inteligentes.

“Por otra parte, los resultados de diversas investigaciones realizadas por neurocientíficos sugieren la existencia en el cerebro humano de zonas que rigen, de forma aproximada, dominios diferentes de cognición, desplegando un modo específico de procesar informaciones y competencias. Cada zona se responsabiliza de un tipo de solución de problemas específico o de una capacidad de crear productos valorados por el contexto cultural, es decir, cada zona del cerebro humano puede expresar una forma de inteligencia.”²⁷

²⁷ JUSTO De La ROSA, Marisol. La teoría de las inteligencias múltiples, una nueva filosofía de educación.

<https://web.oas.org/childhood/ES/Lists/Temas%20%20Proyectos%20%20Actividad%20%20Documento/Attachments/450/10%20Ponencia%20Marisol%20Justo.pdf> España 2011 pág. 02



Las personas que tienen en su mano el facilitar el desarrollo del potencial en la infancia, deben hacer una seria reflexión sobre los casos que Gardner presenta en algunas de sus obras como “Estructuras de la mente”²⁸ o “Inteligencias Múltiples”²⁹: La inteligencia musical mostrada por Yehudi Menuhin cuando a la edad de tres años comenzó a tocar el violín aunque no pudiera responder a muchas de las cuestiones de un test de inteligencia, o bien la inteligencia espacial que demuestran en las Islas Carolinas para navegar sin instrumentos.

Gardner y los seguidores de su teoría consideran que el ámbito de la cognición humana debe abarcar una gama de aptitudes más universales, asegurando que los seres humanos han evolucionado para mostrar distintas inteligencias y no para recurrir de diversas maneras a una sola inteligencia flexible.

Los defensores de esta teoría definen la inteligencia como la capacidad para resolver problemas o para elaborar productos que son de gran valor para uno o varios contextos comunitarios o culturales. Esta visión plural de la mente parte de la base de que las personas disponemos de diferentes facultades y estilos cognitivos que son el resultado de la interacción de los factores biológicos, las circunstancias en las que vivimos y los recursos humanos y materiales de que disponemos.

Gardner argumenta que existe un amplio abanico de no menos de siete variedades distintas de inteligencia y, después de analizar indicios a partir de la investigación cerebral, del desarrollo humano, de la evolución y comparando las diferentes culturas, intenta organizar la información estableciendo en principio las siguientes categorías o inteligencias:

²⁸Gardner, Howard. Estructuras de la mente. La teoría de las inteligencias múltiples. Bogotá 1997, Fondo de Cultura Económica.

²⁹Gardner, Howard. Inteligencias Múltiples: la teoría en la práctica. Ed. Paidós. Buenos Aires 1993.



CATEGORÍAS O INTELIGENCIAS INICIALES DE LA TEORÍA³⁰	
Inteligencia lingüística Es la capacidad de emplear de manera eficaz las palabras, manipulando la estructura o sintaxis del lenguaje, la fonética, la semántica, y sus dimensiones prácticas, el centro más importante del desarrollo lingüístico se encuentra en el hemisferio izquierdo. Su desarrollo es muy similar en niños y niñas de diferentes culturas. Los estados finales de esta inteligencia se observan en desarrollos profesionales como profesor, poeta, dramaturgo, escritor, editor, periodista, orador, político, cuenta cuentos, etc.	Inteligencia lógico-matemática Es la capacidad de manejar números, relaciones y patrones lógicos de manera eficaz, aunque aún no se comprende exactamente el mecanismo por el cual se halla una solución para un problema matemático, sabemos que ciertas áreas del cerebro se utilizan más habitualmente para la resolución de problemas que en otras áreas. Los estados finales de esta inteligencia pueden observarse en matemáticos, contables, estadísticos, científicos, informáticos, economistas, ingenieros, arquitectos, banqueros.
Inteligencia espacial Es la habilidad de apreciar con certeza la imagen visual y espacial de representarse gráficamente las ideas, y de sensibilizar el color, la línea, la forma, la figura, el espacio y sus relaciones, se encuentra en el hemisferio derecho. El uso de esta inteligencia se evidencia en la navegación, la interpretación de	Inteligencia cinético-corporal Es la habilidad para usar el propio cuerpo para expresar ideas y sentimientos, y sus particularidades de coordinación, equilibrio, destreza, fuerza, flexibilidad y velocidad, el control de esta inteligencia en el cerebro se sitúa en la corteza motora y cada hemisferio domina los movimientos corporales del lado

³⁰CASAS, MV. Aplicabilidad de la teoría de las inteligencias múltiples al aprendizaje de la música. Rev. Ciencias Humanas 2001. Pág. 90



<p>mapas, las artes visuales, el juego del ajedrez, etc., pero sobre todo es notable en los casos de personas invidentes. Los estados finales se observan en profesiones como pintor, cazador, explorador, guía, decorador, inventor, arquitecto, dibujante, ilustrador de cuentos, topógrafo, diseñador, cartógrafo, etc.</p>	<p>opuesto, permite las actividades en actores, mimos, bailarines, deportistas, artesanos, escultores, cirujanos, mecánicos, payasos, etc. Los estados finales de esta inteligencia se observan en compositores, intérpretes, directores de orquesta, arreglistas, instrumentistas, coreógrafos, etc.</p>
<p>Inteligencia interpersonal</p> <p>Es la que da posibilidad de distinguir y percibir los estados emocionales y signos interpersonales de los demás, y responder de manera efectiva a dichas acciones de forma práctica, se localiza en los lóbulos frontales del cerebro, tienen una función relevante en la interacción social. Entre las persona que la manejan podemos destacar al psicólogo, el locutor y el presentador de radio y televisión, el responsable de recursos humanos, el animador de ocio y tiempo libre, el comercial, el recepcionista, las relaciones públicas, etc.</p>	<p>Inteligencia intrapersonal</p> <p>Es la habilidad para conocer los aspectos internos de uno mismo: estar en contacto con la vida emocional propia, discriminar entre las distintas emociones y recurrir a ellas para reconocer y orientar la vida personal. Igual que en la inteligencia interpersonal, los lóbulos frontales son importantes para el conocimiento intrapersonal, siendo las persona que más la desarrollan: los profesionales, el empresario de éxito, el filósofo, el líder religioso, el político o el psicoterapeuta, entre otros, precisan de una inteligencia intrapersonal elevada.</p>
<p>LA INTELIGENCIA MUSICAL</p> <p>Se la considera como la habilidad del individuo para discernir significado e</p>	

importancia en conjuntos de tonos regulados de manera rítmica, y también para producir semejantes secuencias de tonos reguladas en forma métrica, como un modo de comunicarse con otros individuos, se considera que los dones musicales son los que más tempranos se presentan en los niños, es decir, que hace patentes sus cualidades en la infancia, con mayor antelación que otras; siendo un área de logros donde los antecedentes genéticos cuentan mucho, la manifestación de una inclinación genética considerable a oír con exactitud, a recordar, dominar y con el tiempo, producir secuencias musicales.

1.5.2.1 Aporte de Gardner a la inteligencia musical

Desde el punto de la psicología contemporánea debemos reconocer que Gardner es uno de los pensadores que con mayor fuerza ha desarrollado las teorías sobre las inteligencias múltiples y por ende la musical, así podemos valernos de su aporte al considerar su pensamiento para este trabajo, cuando Gardner afirma que en cada uno de estos ámbitos, el desempeño de las personas encuentra grados de dificultad diferentes, “en el que la ejecución impondrá más demandas que el escuchar, y la composición haría demandas más profundas (o al menos diferentes) que la ejecución”, asumiendo, a la vez, que “determinadas clases de música sean menos accesibles que por ejemplo las formas folklóricas”³¹, es decir, no todos los niños se van a desempeñar con la misma destreza en todos los ámbitos de la música necesariamente. No obstante, la inteligencia musical es parte de la dotación genética de todos los seres humanos y no hay nadie que nazca desprovisto de ella. “Existe un conjunto medular de habilidades que son esenciales para toda participación en la experiencia musical

³¹GARDNER, Howard. *Arte Mente y Cerebro, una aproximación cognitiva a la creatividad*. Ed. Paidós. Barcelona 1982 pág. 123 y 143

de una cultura” y que “deben encontrarse en cualquier individuo normal que entre en contacto regular con cualquier clase de música” ³².

Otro de los aspectos que debemos considerar como aporte de Gardner cuando señala también a favor de la especificidad de esta competencia, que ciertas demandas derivadas de la música como el aprendizaje, por ejemplo, de las relaciones de tono y armonía, no tienen correlato en otros dominios de las capacidades humanas. La variedad de modos en que se puede expresar la música – por medio de la voz, del cuerpo o de instrumentos – y la posibilidad de generar incontables formas expresivas sin ninguna referencia a significados externos son otras características que distinguen a este dominio, por ejemplo, del lenguaje o del dibujo.

1.5.2.2 Evolución de la inteligencia musical

De igual manera que cada una de las inteligencias conceptualizadas anteriormente, la inteligencia musical, aparece incipientemente en la primera infancia e inicia su desarrollo en interacción con su entorno y oportunidades que le ofrece el ambiente y se potencia con los procesos de aprendizaje, Gardner afirma, por ejemplo, que durante el periodo de la niñez temprana, va a encontrar diferentes corrientes, ondas y canales de simbolización, si esto relacionamos con la música, se debe considerar que gran parte de la actividad implica resolver las relaciones básicas con el tono que se obtiene dentro de una escala, luego los aspectos medulares de la inteligencia musical (tono y ritmo) son ordenados por los aspectos simbólicos de la música, como expresión que sienta en la identificación de una canción, de esta manera la inteligencia que se desarrolla en la debida forma después del primer año de vida por fuerza se entrelaza cada vez más con las diversas funciones y sistemas simbólicos.

Con relación a los diferentes estados de desarrollo que los niños van pasando desde su nacimiento, se considera “que a la edad de siete años, la

³²Ibíd. pág. 123 y 143

mayoría de los niños han alcanzado las características esenciales del oyente, del artista y del intérprete, como para que puedan ser considerados «participantes más o menos maduros en el proceso artístico»³³, pero para que se de este proceso es indispensable que produzca una evolución en dos periodos bien delimitados.

Desde esta perspectiva, se puede considerar que el “desarrollo estético tiene sólo dos amplias etapas”³⁴, en primer lugar un período del uso del pre-simbólico, que va hasta los dos años y una segunda etapa en la que se considera los elementos arbitrarios de los sistemas simbólicos están vinculados a actividades artísticas específicas, esto es, al código de la cultura.



“Estas actividades son exploradas y amplificadas, y el uso de símbolos se «socializa» cada vez más hacia sistemas de notación convencional. Hacia el final de este periodo, el trabajo de los niños adquiere un «sentido de competencia, equilibrio e integración» dentro de sistemas simbólicos, y es en este sentido que son considerados «participantes en el proceso artístico».”³⁵

Estos periodos se los puede conceptualizar de la siguiente manera.

PRE-SIMBÓLICO³⁶: se produce un desarrollo sensoriomotor en el primer año de vida, durante el cual los tres sistemas -el hacer, el percibir y el sentir- se desdoblan y diferencian.

SIMBÓLICO³⁷: va de los dos a los siete años de edad, los elementos arbitrarios de los sistemas simbólicos están vinculados a actividades artísticas

³³HARGREAVES, David J. Música y desarrollo psicológico. Ed. Graó España 1998 pág. 63

³⁴Ibíd. Pág. 63

³⁵Ibíd. Pág. 64

³⁶Ibíd. Pág. 63



específicas, esto es, al código de la cultura. Estas actividades son exploradas y amplificadas, y el uso de símbolos se socializa cada vez más hacia sistemas de notación convencional. Hacia el final de este periodo el trabajo de los niños adquiere un sentido de competencia, equilibrio e integración y es en ese sentido que son considerados participantes en el proceso artístico.

En base de estos dos periodos podemos considerar que el desarrollo de la inteligencia musical, está sujeta no solo al campo genético, sino a la influencia de los elementos del medio familiar y social así como también a las capacidades que en función de la edad van apareciendo de una manera evolucionada del pensamiento.

Anotemos algunas características que se dan de acuerdo a la edad y que demuestra como la inteligencia musical va desarrollándose:

- Los sonidos que reproducen los niños pequeños, están ligados con su entorno como en los animales: pájaros, lluvia etc.
- En el periodo de los dos a los siete años de edad, “los elementos arbitrarios de los sistemas simbólicos están vinculados a actividades artísticas específicas, esto es, al «código» de la cultura”³⁸, también “hacia el final de este periodo, el trabajo de los niños adquiere un «sentido de competencia, equilibrio e integración»...” “...y es en este sentido que son considerados «participantes en el proceso artístico»”³⁹.
- En el tercer año de vida, “el canto espontáneo comienza a ceder su lugar a la canción aprendida. Esto se debe a que el niño ha adquirido un sentido de la estructura rítmica de la canción, por lo que su intento de aprenderla incluye una semejanza no sólo con la letra sino también con el ritmo del modelo aprendido de su cultura.”⁴⁰

³⁷Ibíd. Pág. 63

³⁸Ibíd. Págs. 63-64

³⁹Ibíd. Pág. 64

⁴⁰GARDNER, Howard. Arte, Mente y Cerebro. Una aproximación cognitiva a la realidad. Ed. Paidós. Argentina 1997 Pág. 173

- Hacia el final de los tres años en los niños “los elementos arbitrarios de los sistemas simbólicos están vinculados a actividades artísticas específicas, esto es, al “código” de la cultura”⁴¹, de esta manera se va introduciendo al campo de las notaciones convencionales que le servirá de mucho en su desarrollo artístico.

- “A los cuatro años, o poco después, el niño puede percibir cuándo la canción asciende, cuándo descende, con qué frecuencia asciende y descende, y la dimensión aproximada de los saltos en cada una de estas direcciones.”⁴²

- A los cinco años no está completo el desarrollo musical, pese que “los niños de esta edad puedan entonar correctamente una tonada, sólo algunos chicos excepcionales saben tocar un instrumento, utilizar la notación musical o distinguir las diversas interpretaciones existentes de una canción o una partitura dadas.”⁴³

- Los niños mayores de seis años ya presentan un desarrollo más sofisticado en la inteligencia musical, así lo manifiesta Gardner: “Un niño de siete años razonablemente competente, debe comprender las propiedades métricas básicas de su sistema musical y las escalas apropiadas, las armonías, las cadencias y los agrupamientos, y también debe ser capaz, cuando se le dan ciertos motivos, de combinarlos en una unidad musical apropiada a su cultura, pero no como una copia completa de una obra previamente conocida. Lo que le falta es la fluidez en las destrezas motrices –que permitirán una ejecución precisa–, la experiencia con el código, la tradición y el estilo de dicha cultura, y una trayectoria de vida sensible”⁴⁴

⁴¹ GUERRERO, Luis. La educación musical de los niños en la perspectiva de las inteligencias múltiples. Lima - Perú 2009 Pág. 12

⁴² GARDNER, Howard. Arte, Mente y Cerebro. Una aproximación cognitiva a la realidad. Ed. Paidós. Argentina 1997 Pág. 175

⁴³ Ibíd. Pág. 178

⁴⁴ HARGREAVES, David J. Música y desarrollo psicológico. Ed. Graó. España 1998 pág. 97



Emociones e inteligencia musical

La música tiene en su interior una carga afectiva que para muchos autores es el motor de la inspiración, si reconocemos que los seres humanos estamos constituidos de emociones y sentimientos en muchos casos guardados en nuestro interior y que busca de alguna manera salir hacia fuera, encontrando en la música una forma de expresarlo tanto en el estado de ánimo triste como en el alegre siendo esta manifestación artística la que con mayor facilidad permite exteriorizar los sentimientos.

Si bien en algunas épocas y autores han pretendido reducir la música a un simple proceso matemático no lo han conseguido ya que la carga afectiva es la clave para que la inspiración permita dar a luz las obras que en la historia de la humanidad han pasado de generación a generación.

El vínculo de la música con la emocionalidad humana puede ser evidente, los compositores ejecutan sus obras entre el placer y el dolor entre el amor y el odio, y esos sentimientos son el núcleo de la inspiración y cuando mayor es la carga afectiva, mejor es el nivel de la interpretación o la composición, de igual manera juega el tiempo y el momento en que se hace música, ya que el tiempo es una manifestación de emoción en cuanto se considera el recurso como fuente de inspiración, igualmente la distancia y la ausencia, todos estos fenómenos efectivos enriquecen a la música en cualquier forma de manifestación.

Gardner afirma también que es posible y conveniente distinguir en cada caso los diversos tipos de satisfacción emocional que aporta la música. Por ejemplo, “las fuentes de placer para la composición son distintas de las que se refieren a la ejecución —la necesidad de crear y analizar, de componer y descomponer surge de motivaciones distintas al deseo de ejecutar o tan sólo de interpretar. Los compositores se pueden parecer a los poetas en la repentina comprensión de las ideas germinales iniciales, la necesidad de explorarlas y realizarlas, y la interrelación de aspectos emocionales y conceptuales”⁴⁵.

⁴⁵GARDNER, Howard. Educación artística y desarrollo humano. Ed. Paidós. Barcelona-Buenos Aires 1994 pág. 98



1.6 Metodología para la enseñanza de la música

1.6.1 *¿Un músico nace o se hace?*

Para dar respuesta a esta interrogante de gran importancia, es fundamental entender la aptitud musical, que constituye la parte básica sobre la cual se construye la formación del individuo que pretende ser músico o que siente la inclinación hacia el aprendizaje de un instrumento sea como un entretenimiento o como una profesión.

1.6.2 *¿Qué es la aptitud musical?*

Sobre la conceptualización de aptitud, no se ha llegado a una coincidencia de criterio o definición única de la aptitud musical, siendo la principal discusión o punto de divergencia la pregunta si la aptitud es innata o adquirida, sobre este aspecto encontramos razonamientos de los que sostienen que es adquirida, y de quienes aceptan la existencia de diferentes grados de "predisposición biológica"⁴⁶.

Para dar una explicación adecuada existen dos corrientes sobre la naturaleza de la aptitud: la global y la analítica.

La concepción global, considera "que si la música es una unidad, la aptitud musical, aunque compleja, será una aptitud única,... por ejemplo, suponen que la conducta musical se halla relacionada internamente entre sí en un grado considerable."⁴⁷

⁴⁶DEL RÍO, Dionisio. La investigación como proyecto de futuro. Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación No. 05 España 2000 pág. 02

⁴⁷Ibíd. Pág. 02



La concepción analítica, considera que “la música es analizable en sus partes componentes, dada la complejidad de la aptitud musical. Sus partidarios piensan en función de grupos de aptitudes separadas e independientes”⁴⁸, las cuales se consideran como los talentos que dispone una persona para ejecutar la música.

1.6.3 Funciones en la aptitud musical.

Para la ejecución musical debemos considerar que el ejecutante debe disponer de tres funciones básica que le permiten entrar en el mundo de la interpretación, estas son:

- a) **Acústicas**: capacidad necesaria para percibir sonidos musicales.
- b) **Motoras**: las que intervienen en la producción de sonidos musicales.
- c) **Intelectuales**: hacen posible la interpretación de composiciones musicales y el surgimiento de nuevas ideas.

La combinación de los tres tipos de funciones permite una ejecución de calidad, la falencia de una de ellas puede ocasionar el impedimento dentro de la carrera del músico o limitar el avance en el nivel de interpretación.

1.6.4 Habilidades que componen la aptitud musical

Como complemento de las funciones básicas en la aptitud musical, se deben reconocer un grupo de habilidades que como operaciones mentales cognitivas deben ser potenciadas en el aprendizaje de unos instrumentos, estas son:

- a) **Percepción.**

⁴⁸Ibíd. Pág. 02

Con relación a esta habilidad hay que reconocer que solo el hecho de escuchar constituye una capacidad que puede suponer altas demandas. Y en el campo musical tienen una clara relación con las involucradas en la creación musical, pues en última instancia, escuchar en forma activa constituye una especie de ejecución vicaria lograda, que permite que la persona pueda reproducir la música internamente por lo que se reconoce que en el campo de la música, se puede examinar la sensibilidad a los tonos o frases individuales, pero también mirar cómo se llevan entre sí y encajan en estructuras musicales mayores que muestran sus propias reglas de organización y que, más aún, la comprensión de las obras musicales requiere de la habilidad para hacer el análisis local del campo "de abajo arriba" lo mismo que las esquematizaciones "de arriba abajo" de la escuela Gestalt.

En relación a la habilidad de escuchar en los infantes, tiene una forma diferente de expresarse, así tenemos que desde los dos meses de edad ya pueden igualar el tono, volumen y contornos melódicos de las canciones de sus madres, y que los infantes de cuatro meses pueden también igualar la estructura rítmica, además son sensibles a las propiedades modulares del habla. Esto es posible porque, según investigaciones, "los símbolos musicales y los símbolos verbales son procesados por el sistema nervioso de diferentes modos... (por lo que) la competencia lingüística no es un requisito previo de la capacidad musical, como tampoco lo es de la habilidad gráfica"⁴⁹

La sicóloga Jeanne Bamberger, destaca "que «el infante presta atención de manera principal a las características globales de un fragmento melódico —el hecho de que se vuelva más intenso o suave, rápido o lento— y a las características "sentidas" de los agrupamientos: el que un conjunto de tonos parezca formar un todo armónico y que esté separado en el tiempo de sus vecinos». Más adelante, desde un enfoque menos intuitivo y apoyado ya no sólo en la percepción sino en conocimientos teóricos, «el individuo con un modo formal de pensamiento puede conceptualizar su experiencia musical en una forma de

⁴⁹GARDNER, Howard. Educación artística y desarrollo humano. Ed. Paidós. Barcelona-Buenos Aires 1994 pág. 345

principios», lo que quiere decir que «comprende lo que ocurre en una base de medida en medida y puede analizar pasajes en términos de su firma en el tiempo.»⁵⁰ Así, a manera de conclusión podemos manifestar que el oído puede educarse y es susceptible de maduración.

b) Ejecución.

Para la ejecución en el campo musical se debe reconocer que es necesario encontrar el aporte que dan las varias inteligencias, es un error creer que solo la inteligencia musical es necesaria para ejecutar en música, debemos reconocer que intervienen otras inteligencias como es el caso de la inteligencia cenestésica corporal o la interpersonal, para el dominio de un instrumento y la participación en una banda o coro.

Las habilidades y destrezas también son productos de los ámbitos culturales y de aprendizaje donde se desarrolla influenciado en forma directa en la inclinación musical, pero que no solo se puede reconocer la habilidad innata en la música, sino que también debe ser tomado en cuenta los estímulos socio culturales y el ambiente que se da el aprendizaje, si un niño vive entre músicos es posible que tenga mejor capacidad o habilidad que otro niño que no se encuentra en contacto directo con la música y su ejecución, así muchos padres que sin ser músicos sus hijos lo son.

En las capacidades de ejecución, se debe considerar que el temperamento juega un papel muy importante para producir la fuerza en el logro musical, la motivación, la personalidad y el carácter que caracterice a un músico, ya que en nuestra cultura debe ser más que hábil técnicamente, para poder interpretar música, escudriñar las intenciones del compositor, efectuar y proyectar las interpretaciones propias, ser un ejecutante de calidad.

c) Producción. En el campo específico de la producción musical, Gardner señala que entra en combinación percepción e imaginación, parte de un estímulo, ya que el fragmento de una canción, un pequeño segmento de una melodía, una

⁵⁰GUERRERO, Luis. La educación musical de los niños en la perspectiva de las inteligencias múltiples. Lima - Perú 2009 pág. 06



frase, puede desencadenar una idea, de esta manera el oído se pone “al servicio de una concepción visualizada en forma clara”²⁴.

La imaginación se hace más fecunda gracias a la riqueza de la percepción, pues le permite hacer acopio selectivo de una gran diversidad de sonidos y experiencias. Gardner dice que “la mente musical se refiere predominantemente a los mecanismos de la memoria tonal. Antes de haber absorbido una considerable diversidad de experiencias tonales, no puede comenzar a funcionar en forma creativa”. Así mismo, “la porción creativa de la mente musical... opera en forma selectiva, y el material tonal que ofrece ha sido metamorfoseado”, pero “la memoria tonal original se ha combinado con experiencias emocionales recordadas y es este acto del inconsciente creativo el que rinde más que una serie acústica de tonos”⁵¹.

Debemos considerar que un factor que juega un gran papel en la ejecución musical es la cultura que delimita las posibilidades de creación musical. Sostiene que “en las culturas tradicionales, por lo común, se hace mucho menos hincapié en el logro individual o en un alejamiento innovador respecto de las normas culturales, y mucho más aprecio de los individuos que han logrado dominar los géneros de su cultura y pueden explayarse en ellos en formas atrayentes. En las culturas pre alfabetas se encuentran individuos con memorias prodigiosas para las melodías”.⁵²

1.6.5 ¿Qué es lo que forma a un músico?

Existen algunos factores que permite a una persona formarse como músico, a continuación se establece los factores que con mayor fuerza influyen en tal formación:

⁵¹GARDNER, Howard. Educación artística y desarrollo humano. Ed. Paidós. Barcelona-Buenos Aires 1994 págs. 348 y 113

⁵²Ibíd. págs. 348 y 113



Experiencias musicales en la infancia

- .- Existen pruebas que indican que la experiencia temprana puede tener un efecto significativo en el desarrollo de la habilidad musical. Dicha experiencia puede comenzar incluso antes del momento del nacimiento.
- .- En muchos músicos altamente capacitados para la música, se comprobó que sus padres les cantaban todos los días (especialmente cuando estaban dormidos), desde el día de su nacimiento, también utilizaban juegos musicales, animando a los niños a bailar y a cantar con la música.

Experiencias musicales en la infancia

- .- Estudios recientes han mostrado cómo los mejores violinistas de un conservatorio de música habían acumulado más de 10.000 horas de estudio al llegar a la edad de 21 años, dos veces más horas que las invertidas por los alumnos menos avanzados del mismo conservatorio.
- .- Parece que no hay mejor indicador del nivel alcanzado que el tiempo que se ha dedicado al estudio formal. Siendo así, parece imprescindible analizar cómo se puede fomentar y mantener muchas horas de práctica.

Nivel alto de apoyo familiar adecuado

- .- Se ha observado que cuando los padres o tutores intervienen en forma directa en los estudios de sus hijos en música, dan mejores resultados en sus clases de música y en la práctica diaria del instrumento.
- .- Muchos padres supervisaron desde el principio y en todo momento el estudio de los niños en casa.
- .- Los niños que tienen poca motivación para el estudio y que si sus padres en aquellos momentos no les hubieran obligado a practicar, probablemente no habrían practicado nada.
- .- La mayoría de padres invirtieron mucho tiempo y recursos materiales en la educación musical de sus pequeños, recorriendo largas distancias para llevarlos



a clase, a las clases de grupo, a los conciertos y motivándoles para la práctica musical mediante aplausos y alabanzas de sus logros.

Profesores en los primeros años que dieron clases divertidas

.- Los niños, que estudian música, suelen tener buenos recuerdos de las cualidades humanas de sus primeros profesores y, al describir a su primer profesor, empleaban adjetivos tales como agradable, amigable, divertido, simpático, etc., reconocen el papel que jugaron o juegan en su formación y siempre los ponen de ejemplo.

.- Se debe reconocer a los profesores que motivan y desafían a sus alumnos para que vayan más allá de todo lo que sea simplemente agradable o alcanzable tienen su razón de ser, además se ha demostrado que el trabajo del primer profesor es el que mejor ayudo a desarrollar aquel amor por la música que conduce al compromiso a largo plazo.

Con el desarrollo de las habilidades para la música, se debe considerar que existen además de los factores presentados un elemento que juega papel importante en la formación del músico como es la sensibilidad, la misma que está conectada con las emociones y la inteligencia, al respecto algunos profesionales afirman que su habilidad para tocar con expresión está conectada de alguna forma con su habilidad para sentir la música.

Los intérpretes expresivos tocan con sentimiento o con el corazón. En otras palabras, su interpretación eleva la intensidad emocional o el impacto de la música. Investigaciones recientes sobre los aspectos de la música que conmueven con mayor intensidad a las personas que escuchan, han mostrado que dichas emociones son provocadas por determinadas estructuras musicales.

Hay pruebas que demuestran que la habilidad para experimentar una fuerte emoción positiva ante las estructuras musicales, está relacionada con las distintas experiencias musicales de la infancia.

En suma, el aprendizaje de la música aporta de una forma invaluable el desarrollo del ser humano integral e integradamente, integral porque, como se ha



podido argumentar, influye en las tres esferas que constituyen el ser humano: su parte afectiva, su parte cognitiva y su parte psicomotriz, integrada porque el aprendizaje del músico no se hace fuera de un contexto social, al contrario el entorno es la fuente donde el músico forma su talento.

Para desvirtuar algunos mitos sobre la formación del talento musical es preciso citar al Dr. Shinichi Suzuki, que en su Método Educación del Talento manifiesta que “el talento no es hereditario ni es innato, sino que hay que cultivarlo y desarrollarlo”⁵³. La habilidad musical no es genética o heredada sino que se aprende y se desarrolla. Dicho de otra manera, el talento no es algo innato, no es privilegio de pocos, sino que con la educación adecuada puede desarrollarse en cada niño. Así lo demostró el Maestro Suzuki a lo largo y ancho del Japón y del mundo.

Si partimos de esta premisa se puede afirmar que todos los niños pueden aprender bien. El maestro debe creer en el gran potencial de sus estudiantes y tener expectativas elevadas con respecto a éste. Dice Suzuki “así como los niños aprenden de bien su idioma de igual manera pueden aprender cualquier materia, inclusive la Musical”.⁵⁴

La habilidad descubierta y desarrollada a edad temprana en los niños convertirá a la música como parte natural en su vida y lo aprenderán como se aprende otro idioma. Es necesario manifestar que el ambiente cultural alimenta el desarrollo y formación del talento musical. Se debe crear un ambiente que aliente al niño a querer aprender, estudiar y practicar que esté basado en el apoyo que le dará confianza y seguridad en sí mismo. Los niños aprenden de sus pares, al ver a un niño interpretando un instrumento él querrá imitar lo que ve. Es fundamental alentar, motivar al niño. El maestro debe señalar lo que hizo bien el estudiante, no lo que hizo mal; sino tratar de corregir lo que hizo mal.

⁵³SUZUKI, Shinichi. Hacia la música por amor. Publicado por Exposition Press Inc. Río Piedras, Puerto Rico 1983 Pág. 23

⁵⁴U.A. USA. Método para la enseñanza de la música. Documento reproducido por U. Alabama 2000.



La participación de los padres es esencial, es responsabilidad del maestro convencer a los padres de la importancia de la colaboración en el aprendizaje del alumno mientras mayor es la edad del alumno, la participación de los mismos se va reduciendo, cuando los padres demuestran un verdadero interés en lo que está realizando el alumno, éste se sentirá motivado a seguir haciéndolo. El triángulo Suzuki es el siguiente: padres, maestro, alumno la trilogía para desarrollar el talento musical, que es aplicable a cualquier tipo de aprendizaje.

1.7 Pedagogía musical

Partamos del concepto de pedagogía, “La pedagogía es considera como la ciencia de la educación en la que se plasman los principios y teorías que regula la acción del docente en el proceso educativo.”⁵⁵

La pedagogía establece los modelos en que se da la educación, estos modelos, establecen los principios filosóficos, sociológicos, psicológicos, antropológicos y curriculares en que se fundamentan las instituciones educativas, para realizar su acción de educar y que el docente las lleva a la práctica en el aula.

Los elementos básicos de la pedagogía son el docente y el estudiante, cada uno cumple su rol en el proceso de enseñanza, en relación a los docentes se establece como ejecutar el aprendizaje, cuando un docente interviene en el proceso educativo debe manejar los principios que regulan el aprendizaje, utilizando procesos, estrategias que las corrientes pedagógicas ponen en la palestra educativa.

En cada una de las áreas de estudio se dispone de una pedagogía que las fundamente, por lo tanto a la pedagogía considerándole como la ciencia de la educación, permite que el conocimiento sea impartido de una manera científica y sistemática.

⁵⁵OCÉANO. Diccionario de Pedagogía. Ed. Océano. Buenos Aires 1989 pág. 134



En la pedagogía de la música se debe considerar los elementos sicopedagógicos que la regulan, las etapas evolutivas y los principios del aprendizaje que permiten desarrollar la habilidad musical como resultado de un proceso de enseñanza y aprendizaje impartida por un pedagogo de la música, establece el cómo, para qué, con qué y hasta donde se debe realizar la enseñanza de la música en concordancia con las habilidades y grado de madurez de las diferentes edades de los estudiantes.

Lastimosamente no existe una verdadera dedicación para realizar pedagogía en el campo musical, son muy pocos autores que han sistematizado dicho proceso, en la mayoría de los casos los docentes de música, utilizan la pedagogía general para suplir la carencia de una especialización en el ramo.

Veamos qué elementos se debe considerar para la enseñanza de la música, en primer lugar se debe tomar en cuenta la edad de los aprendices.

1.7.1 Habilidades musicales desarrolladas según la edad

0-1: Reacciona a los sonidos.
1-2: Hace música espontáneamente.
3-4: Concibe el plan general de una melodía; podría desarrollar el oído absoluto si estudia un instrumento.
4-5: Puede discriminar registros de alturas y palmotear por imitación ritmos simples.
5-6: Entiende fuerte/suave; puede discriminar —igual de —diferente en patrones melódicos o rítmicos sencillos.
6-7: Progresos en el canto afinado; percibe mejor la música tonal que la atonal.
7-8: Percibe consonancia y disonancia.
8-9: Mejora en tareas rítmicas.
9-10: Mejora la percepción rítmica; mejora la memoria melódica; se perciben melodías a dos voces; sentido de la cadencia.
10-11: Comienza a establecerse el sentido armónico: cierta apreciación de



puntos refinados de la música.

12-17: Desarrollo de la apreciación, tanto cognitivamente como emocionalmente.

Para aplicar la anterior clasificación, hay que considerar que el nivel de desarrollo musical que puede lograr una persona depende no sólo de las posibilidades biológicas que determinaría normalmente la edad, sino también interviene otros elementos o factores tales como genéticos, culturales, motivacionales, familiares y ambientales, incluso de personalidad, que influye directamente o indirectamente el desarrollo de las habilidades musicales, así como también en otras manifestaciones de la actividad estudiantil.

1.7.2 Desafíos para la educación musical

En base de las teorías sicopedagógicas antes anotadas, podemos deducir que el aprendizaje ejerce una influencia notable en el desarrollo de la capacidad innata como la inteligencia musical, aunque paradójicamente, dice Gardner, “para muchos individuos el inicio de la instrucción musical marca el comienzo del fin de su desarrollo musical”. La razón es muy sencilla: “El enfoque atomista de la mayoría de los sistemas de enseñanza de música, que se concentra en las notas, una por una, en el nombre de cada una de ellas y en su transcripción, y los métodos paso a paso de instrucción y análisis, van a contramano de la forma holística en que casi todos los niños conciben, responden y conviven con la música”. La consecuencia puede ser muy grave: “Muchas veces, el choque entre estas dos concepciones de la música resulta demasiado violento y la predisposición musical del niño se debilita y hasta se desvanece.”⁵⁶

Gardner está convencido de que “la finalidad de la educación musical es respetar e incrementar las aptitudes y la concepción que ya tiene el niño respecto

⁵⁶GARDNER, Howard. Educación artística y desarrollo humano. Ed. Paidós. Barcelona-Buenos Aires 1994 pág. 179



de la música, en vez de limitarse a imponerle un programa de estudios destinado más que nada a garantizar ejecuciones musicales competentes y adultas. La exploración inicial de los trozos musicales y el sentido intuitivo de la forma y el esquema de una pieza constituyen vivencias muy valiosas que no deberían ser anuladas si se busca que el talento musical se desarrolle plenamente en algún momento posterior de la vida.”⁵⁷

Ahora bien, la mayor o menor aptitud musical del niño no se expresa en todos ellos de la misma forma, Gardner invita a poner atención en “las llamativas diferencias individuales que se observan entre músicos afectados de lesiones cerebrales”, diferencias que sugieren que las aptitudes musicales pueden estar organizadas de modos idiosincrásicos en los distintos individuos, esto es interesante, pues si bien la mayoría de las personas aprende de modo muy similar a hablar y a dibujar, la organización de la música en el cerebro puede diferir mucho según se haya aprendido o no a tocar algún instrumento, según cuál instrumento se prefiera, según se sepa tocar de oído o no, según el grado en que se sepa cantar, etc. Una razón de peso para buscar las diferencias individuales en el salón de clase y asumir el desafío de preparar ejercicios musicales adecuados a esas diferencias, “un enorme desafío hasta para el más talentoso y mejor dispuesto de los maestros de la música”, dice Gardner (Gardner, 1982; pág. 298), pero al mismo tiempo indispensable.

Un aporte interesante de Gardner en el campo de la educación musical tiene que ver con la necesidad de armonizar cinco clases de conocimientos. “Una síntesis de información sacada de los estudios de desarrollo y educativos sugiere la existencia por lo menos de cinco clases diferentes de conocimientos que cualquier individuo que crece en un entorno escolarizado a la larga tiene que intentar dominar e integrar” (Gardner, 1994; p. 54). De manera sucinta, son los siguientes:

a) Conocimiento intuitivo	Está formado por las comprensiones iniciales acerca del comportamiento
----------------------------------	--

⁵⁷GARDNER, Howard. Arte, Mente y Cerebro. Ed. Paidós. Argentina, 1997 pág. 179



	predecible de los objetos del entorno, las motivaciones e intenciones de las demás personas, la apariencia física de las entidades familiares, y otras formas de información universalmente accesibles.
b) Conocimiento simbólico	Para estructurar este conocimiento los individuos empiezan a utilizar y a dominar la mayoría de los sistemas simbólicos ampliamente disponibles de su cultura palabras, imágenes, gestos, pautas musicales y similares.
c) Conocimiento notacional	A partir de los cinco y los siete años, los niños y especialmente los que viven en un entorno escolarizado, empiezan a usar diversas clases de sistemas notacionales, es decir, los códigos simbólicos más formales, habitualmente denominados sistemas notacionales, que han evolucionado en las culturas alfabetizadas a fin de referirse especialmente a los sistemas simbólicos de primer orden.
c) Conocimiento disciplinario	En este tipo de conocimiento se empieza el dominio de diversos conceptos, principios y cuerpos formales del saber que se han formado con el aporte de la ciencia y el



	conocimiento científico.
e) Conocimiento especializado	En cualquier cultura encontramos un con-junto de oficios, disciplinas y prácticas que tienen que dominarse al menos por parte de algunos individuos, y que la sociedad ha de transmitirse a la siguiente generación y constituyen el bagaje cultural de un pueblo.

Sólo recientemente se ha empezado a notar la dificultad que supone integrar estas diversas formas de conocimiento en altos niveles de realización, en áreas disciplinares o artesanales. Si bien es cierto, la vinculación entre conocimiento intuitivo y conocimiento simbólico de primer orden es posible en personas normales sin mayores dificultades, “la investigación reciente aporta pruebas de que es mucho más difícil integrar otras formas de conocimiento”, las cuales con frecuencia “coexisten en el mismo individuo sin que medie un contacto apropiado entre ellas, por no hablar de una apropiada integración”.⁵⁸

Uno de los problemas más comunes se dan con los niños pequeños que cuando toman por primera vez contacto con la música, acumulan una cantidad considerable de conocimiento intuitivo simplemente escuchando y cantando música. Por ejemplo, adquieren un sentido acerca de cómo empieza y termina una obra, de cómo se expresan diversos tonos, de cómo se organizan y acentúan diversos grupos rítmicos.

Debemos reconocer que estas formas de conocimiento, que son por completo útiles tanto para hacer como para disfrutar de la música, resultan ser de

⁵⁸ GARDNER, Howard. Educación artística y desarrollo humano. Ed. Paidós. Barcelona-Buenos Aires 1994 pág. 60

un orden diferente a esa forma adquirida mediante el dominio de la notación musical formal.

El aprendizaje situacional constituye uno de los aportes de la psicología a la enseñanza de la música, porque permite acortar las distancias entre el conocimiento y la realidad, permitiendo que se pueda interactuar con el medio en búsqueda de proyectos y nuevas formas de comprender el dinamismo social en que el ser humano se desarrolla.

De esta manera rescatando la idea principal del aprendizaje se establece que el conocimiento es de carácter social, no individual, donde las relaciones con los demás fortifican el aprendizaje.

1.7.3 Retos a nivel de sistema educativo

Para que esta manera de educar en el ámbito de la música, tanto como en los demás ámbitos del talento humano, tenga posibilidades en el conjunto del sistema educativo, Gardner tiene planteamientos muy claros y pasan por un nuevo conjunto de funciones:

a) En primer lugar, propone formar especialistas evaluadores, cuya misión sea «intentar comprender, con tanta sensibilidad como fuera posible, las habilidades y los intereses de los estudiantes en una escuela, además, permite el uso de instrumentos más amplios y neutros para medir la inteligencia de los niños, pues deben poder detectar las habilidades musicales, espaciales, personales, etc., de manera específica y directa, «no a través del prisma habitual de las inteligencias lingüística y lógico-matemática.

b) En segundo lugar, propone contar con gestores de la relación estudiante-curriculum, cuyo trabajo consista en ayudar a emparejar los perfiles de los estudiantes, sus objetivos e intereses, con contenidos curriculares concretos y determinados estilos de aprendizaje.

El mayor desarrollo de las capacidades de los niños depende de la necesidad de los aprendizajes, así un papel importante juega las tecnologías interactivas para suplantar la realidad concreta y no perder de vista su objetividad.



c) En tercer lugar, planea gestores de la relación escuela-comunidad, que reconoce para los estudiantes las oportunidades de aprendizaje existentes en toda la comunidad. La comunidad es un centro de interés que atrae a sus miembros, en su entorno encuentra la identidad sus valores y su historicidad siendo la música una forma comunitaria de comunicación y que permite mejorar la interacción social e individual enriqueciendo sus conocimientos.

d) En cuarto lugar, gracias a las funciones anteriores, los maestros quedarían liberados para hacer lo que se supone que deben hacer, que es enseñar su materia, siguiendo el estilo docente que prefieran, por lo tanto la enseñanza de música responde a la preparación del maestro y la capacidad de implementar metodologías y la implantación de un diseño curricular adaptado a la comunidad y la historicidad de los estudiantes.



“Primero pasión y refinamiento después”

CAPITULO II

2.1 Metodología para la enseñanza del saxofón

Una de las ideas principales que la pedagogía de la música mantiene como premisa consiste en que, una metodología bien estructurada, probada y organizada pedagógicamente hace rápidamente obtener logros y progresos que son palpables en pocos meses de estudio, la metodología de la enseñanza, en cualquier instrumento musical, es el resultado de la experiencia pedagógica de los distintos docentes a lo largo de muchas décadas y hasta de siglos que han ido sintetizado objetivos, métodos y técnicas de aprendizaje, para obtener los mejores resultados en el más corto tiempo de estudio y con la mayor calidad.

Para el aprendizaje de un instrumento musical y en este caso el saxofón, se debe considerar los siguientes principios didácticos en los cuales el docente debe basar sus programas de enseñanza para alcanzar un adecuado éxito en su labor:

- Los niños de edad preescolar comienzan estudiando los ritmos y expresión corporal.
- A los 5 años empiezan con un instrumento de percusión, flauta, y coro.
- A los 7 años escogen su instrumento de cuerda o viento.
- La lectura musical se incorpora gradualmente.
- El sistema de prácticas es grupal, desde la más temprana edad se prepara a los niños para participar en grupos orquestales lo que permite corregir los malos hábitos en la ejecución musical.
- Los estudiantes tocan para el público con mucha frecuencia, observan las presentaciones de sus compañeros y están en contacto con



las distintas bandas y orquestas del sistema, esto es muy motivante para ellos y adquieren el hábito de tocar en público.

- El sistema de enseñanza debe contar con un plan secuencial de estudios, pero puede ser adaptado a cada comunidad. Este plan comienza con arreglos sencillos de ritmos y melodías ecuatorianas grandes obras de compositores nacionales y universales.
- Es importante el contacto con los padres para que puedan guiar a sus hijos en la práctica en casa, si un niño ingresa a una orquesta, recibe un estipendio lo que honra el sacrificio del niño y motiva a la familia para permanecer en el sistema.

2.1.1 Método Suzuki

Después de muchos años de trabajar con los niños el Dr. Shinichi Suzuki llega a la conclusión de que “el talento no es innato y que se puede desarrollar y crear”⁵⁹ siguiendo los mismos pasos que el niño sigue durante el aprendizaje del idioma, denominándolo “método de la lengua materna”, Suzuki creía que el aprendizaje de la música podía hacer de los niños mejores seres humanos con más compasión, amor y aprecio por los demás.

PRINCIPIOS BÁSICOS DE LA FILOSOFÍA SUZUKI

El niño nace con un potencial inmenso y todo depende del ambiente que se lo exponga para desarrollar ciertas habilidades, si al niño desde temprana edad se lo hace escuchar música su oído y sus aptitudes musicales mejoraran. Está demostrado que el oído es el primer sentido que se desarrolla, él bebe puede reconocer los sonidos después de escucharlos así reconoce la voz de la madre.

⁵⁹SUZUKI, Shinichi. Hacia la música por amor. Publicado por Exposition Press Inc. Río Piedras, Puerto Rico 1983 pág. 23



El papel de los padres constituye un papel importantísimo en el proceso de aprendizaje, ellos deben crear el ambiente para el desarrollo del niño. Por eso en este método existe una estrecha relación entre alumno, profesor y padre.

El padre o la madre debe asistir a las clases con el niño, tomar nota de todas las observaciones que hace el profesor e inclusive aprender a tocar las primeras lecciones para poder entender las dificultades del proceso y poder ayudar al niño con la practica en casa.

La música es una destreza que se aprende paso a paso y muchas veces así como en el aprendizaje de la lengua, el niño va pronunciando sus primeras sílabas y continúa repitiéndolas agregando otras para formar palabras y seguirá el mismo proceso hasta formar oraciones.

Así en el método Suzuki en el proceso de estudio el niño aprende en poco tiempo la canción "Estrellita" a la que se va agregando variaciones rítmicas hasta llegar a ejecutar con facilidad, después de esta canción vienen otras que serán ejecutadas sin dejar de tocar las canciones aprendidas anteriormente y a medida que el niño progresa las ejecutará con mayor soltura.

Es importante destacar que el niño se siente más motivado al aprender a tocar en grupo, donde se relaciona con otros niños generándose una relación de competitividad que es éxito del progreso del aprendizaje.

Así como el niño aprende primero a hablar y después a leer y escribir, así mismo en el método Suzuki el niño empieza desarrollando las destrezas de tocar y perfeccionar su ejecución antes de aprender a leer música. La lectura se incorpora a partir del cuarto tomo del método.

Es importante recalcar que el niño al comienzo debe poner toda su atención a los elementos técnicos de la ejecución a la posición entonación sonido, de cierta manera la lectura puede distraer el cumplimiento de estos objetivos.

El proceso de aprendizaje del método Suzuki se base en las siguientes etapas: Oír, imitar, acumular repertorio, lograr fluidez, aprender a leer, entender la teoría y analizar la música.

Los niños aprenden por sus sentidos no por su intelecto, lo que constituye la diferencia con el adulto, el niño aprende el idioma oyendo, imitando y repitiendo, aquí no interviene el intelecto ni el razonamiento, absorbe todo del

medio ambiente y por eso al niño hay que rodearlo de música, que comparta con otros niños que toquen instrumentos musicales, que observe las lecciones de otros niños, y asista a conciertos.

2.1.2 Elementos esenciales para la enseñanza del saxofón

Un método conformado con un conjunto de pasos que permite alcanzar el objetivo de aprendizaje mediante la aplicación de técnicas didácticas estructuradas en procesos planificados, adecuados al nivel y edad del educando.

Filosofía: Incentivar en el niño la afición por la música.

El método permite aplicar una malla curricular de las escuelas o conservatorios, con la finalidad de formar un individuo con conocimiento musical y destreza en algún instrumento.

En lo que corresponde al saxofón el estudiante que empieza debe desarrollar destrezas, desde que empieza a aprender el instrumento:

- **Columna de aire** (inspiración, transpiración).
- **Embocadura** (posición de los labios, dientes, ataque).
- **Posición del saxofón** (Mano Izquierda Mano Derecha).
- **Lectura musical.**

Este método está diseñado para que el estudiante practique por separado estas destrezas, hasta poder ejecutarlas simultáneamente.

- **Entorno**, el grupo de niños del mismo curso, de la misma edad, con los mismos intereses, crean un ambiente de sana competencia que contribuye con el progreso en el aprendizaje.
- **Motivación**, los conciertos frecuentes, el trabajo colectivo, y el ejemplo entre los compañeros contribuyen al desarrollo del grupo.



- **Repetición**, el control y apoyo de los padres en casa para generar el hábito de la práctica diaria contribuyen al adelanto en el aprendizaje.

2.1.3 Técnicas para la enseñanza del saxofón

Si partimos de la historia, es interesante reconocer que las primeras propuestas didácticas sobre la enseñanza del saxofón se originaron por el mismo inventor del instrumento Adolphe Sax, en el Conservatorio de Música de París en 1857 donde formó a 130 saxofonistas.

Estamos entrando en el siglo XXI y podemos decir que este instrumento, ya conocido por todos, se ha ganado un espacio en el escenario musical mundial y que su enseñanza es impartida en la mayoría de los centros de formación musical del mundo, esto se demuestra mediante la realización de dieciséis congresos mundiales del saxofón, que han tenido como sede importantes ciudades de tres continentes.

El objetivo de la didáctica del saxofón está en formar un saxofonista capaz de tocar con buena afinación, exactitud rítmica, dominio del fraseo, del vibrado, etc.

Para la enseñanza en sus inicios se debe tomar en cuenta las mismas técnicas de respiración que todos los instrumentos de viento.

El Método para la enseñanza del saxofón, que se aplicará al aprendizaje a todo estudiante, se preocupa en acentuar su ejercitación en escalas, ejercicios en todos los tonos, amenizado con lecciones a dos Saxofones, tablas generales de las posiciones del instrumento y de los trinos, de igual manera se debe dar a conocer a los aprendices la conceptualización del discurso y fraseo, del matiz, del metrónomo, del carácter del Saxofón, del aplomo, de los géneros de música y del origen de las fantasías.

Los pasos que se debe seguir para la enseñanza del saxofón son:

PRIMERA PARTE



- .- Conocimiento de su mecánica.
- .- La explicación de su mecanismo.
- .- Ejercicios que se puedan realizar.
- .- Familiarizarnos con las piezas que componen el saxofón, de la boquilla y la caña, la posición del cuerpo y modo de tener el saxofón, de la emisión, de la embocadura y de la respiración.

SEGUNDA PARTE

.- Realizar ejercicios técnicos con los diferentes registros, las articulaciones, las alteraciones, los matices, signos de repetición, basada fundamentalmente sobre las tonalidades, ritmos básicos de música nacional, dúos, incorporando todos los elementos necesarios que se requieren en el momento como el fraseo, los trinos, etc.

TERCERA PARTE

- .- Ejercicios y ejecución de obras, todo en base a la música nacional.

2.2 La enseñanza musical en el Conservatorio Nacional de Música

2.2.1 *El Conservatorio Nacional de Música*

Si se le ubica en la página histórica encontramos que éste conservatorio fue fundado en Quito el 28 de febrero de 1870, pero esta fundación no duró lo suficiente por la carencia de recursos con que el Estado había dotado para su funcionamiento. Posteriormente se realizaron otras refundaciones que fueron ejecutadas por gobiernos que pretendieron dar un impulso a la música y el arte en el Ecuador, la más significativa fue la de Eloy Alfaro en 1900, un hecho curioso de la historia del Conservatorio corresponde al presidente Velasco Ibarra, quien adjuntó a la Universidad Central el Conservatorio, y a partir de 1970 pasa a la rectoría del Ministerio de Educación y Cultura, en la actualidad se encuentra en Danilo Renato Chanchay Sinailín



proceso de reestructuración como Instituto Superior de Música a nivel tecnológico con la rectoría de la SENESCYT.

Con relación a la finalidad del Conservatorio de Música podemos anotar lo que se propone en el momento actual como definición de su función por parte del Ministerio de Educación:

Es una Institución de educación y formación artístico-musical especializada que forma seres humanos integrales con destrezas, habilidades, capacidades y competencias en música. El Conservatorio es el gestor de cambios artísticos como el aparecimiento de la Orquesta Sinfónica Nacional y ha fortalecido a múltiples instituciones musicales y educativas. Por ello y por ser la primera institución de formación musical del país, ha recibido sendas condecoraciones de: El Ateneo del Ecuador, el Honorable Congreso Nacional, el Ilustre Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, el Honorable Consejo Provincial de Pichincha, el Ministerio de Educación y Cultura, la Subsecretaría de Cultura y el Sindicato Ecuatoriano de Artistas Músicos.

De acuerdo a las nuevas propuestas de la Ley de Educación Superior los institutos superiores tecnológicos, presentan una estructura diferente a la que tenían las instituciones dedicadas a la enseñanza de la música, puesto que pasan a ser unidades que disponen de los niveles de educación inicial, básica y bachillerato, además el nivel superior tecnológico, lo que lleva a disponer de una estructura organizativa y funcional que se encuentra en una fase de rediseño, y es justo en este momento que el presente documento aporta a la formación de los estudiantes de nivel inicial al estructurar un instrumento didáctico como es la Guía metodológica para la enseñanza del saxofón en el Conservatorio Nacional de Música, para niños y niñas del nivel inicial.

El modelo pedagógico que desde el 2009, viene impulsando el Conservatorio tiene la característica de ser vivencial y experiencial es decir que parte de la interpretación y el acercamiento al instrumento desde temprana edad, así los grandes ejes de aprendizaje que propone el currículo como oferta educativa está en: lengua musical, instrumento, canto y composición, ciencias musicales y agrupaciones, orquestas, coros y ensambles.



Para los niveles inicial y básico se aplica una prueba de aptitud y desempeño que diagnostica y establece los pre-requisitos para el estudio musical.

La propuesta pretende dar un aporte estructurado, para que el Conservatorio lo adopte como aporte metodológico a ser utilizado en el eje curricular de iniciación del instrumento.

2.2.2 Los niveles de aprendizaje de música en el Conservatorio Nacional de Música

En base al acuerdo ministerial N 0190-10 del 24 de febrero del 2010, el Ministro de educación, Raúl Vallejo expide un acuerdo para que en base del diagnóstico y reestructuración del Conservatorio, se determine los niveles y mallas curriculares que se deben adoptar para la enseñanza de música en este establecimiento, que permitan desarrollar las habilidades, destrezas, talentos y competencias necesarias para el mejoramiento de la calidad educativa del Conservatorio.

Para lo cual se establece los objetivos para cada nivel: Inicial y Básico, que están relacionados al trabajo que se está desarrollando en esta propuesta.

NIVEL BÁSICO INICIAL

Familiarizar con formas elementales de la práctica musical y permitir el desarrollo de aptitudes artísticas y sociales que formen la personalidad en el futuro desempeño de las distintas disciplinas artísticas.

NIVEL BÁSICO

Desarrollar la formación básica psicomotriz, estética y artística fomentando la capacidad creativa emprendedora, que estimule el desarrollo como persona y su proyección musical.

Para alcanzar estos objetivos se ha establecido la siguiente malla curricular:

Al nivel básico inicial BI, se establece las asignaturas de:

- Rítmica: Música y Movimiento.



- Educación auditiva: Audio perceptiva.
- Orquesta Pedagógica.
- Instrumento: Prospección al instrumento principal.
- Complementarias: Conjunto Coral, Artes plásticas (dibujo, pintura y modelado).

Al nivel básico, se establece las asignaturas de:

- Rítmica: Música y movimiento.
- Educación Auditiva: Audio perceptiva.
- Lectura Musical: Teoría y Solfeo.
- Orquesta pedagógica.
- Instrumento.
- Coro.
- Orquesta.
- Complementarias: Teatro, Danza, Artes plásticas.
- Ensamblés.

EXAMEN DE ADMISIÓN

A los alumnos que deseen estudiar en el Conservatorio y que aspiran a los niveles básicos y bachillerato se les aplica una prueba de:

- Instrumento y canto.
- Lectura y teoría musical.

A los niños que desean ingresar al inicial se les aplica el siguiente proceso:

- Inscripción.
- Reunión con los representantes.
- Examen de aptitud.

Para los niños de 6 años establece un programa de estimulación musical, para lo cual se les aplica una prueba de aptitudes y desempeño.



Objetivo

- Diagnosticar las condiciones musicales que presenta el niño.
- Diagnosticar las destrezas y habilidades alcanzadas en las áreas musicales.
- Diagnosticar grado de madurez.
- Diagnosticar el razonamiento lógico.
- Diagnosticar el lenguaje como forma de expresión.

Número de estudiantes: 24

Técnicas

- Observación.
- Interrogatorio.
- Preguntas objetivas.
- Por correspondencia.
- De identificación.
- De ordenamiento.
- Trabajo grupal.

Metodología

- Se procederá a recibir grupos de 8 niños.
- Se realizara dos ejercicios musicales.
- Cada niño de manera individual responderá a preguntas sobre ejercicios musicales.
- Cada niño resolverá pruebas objetivas.

Medición

Para ser admitido en el conservatorio el aspirante debe obtener el 80% del puntaje como base.



2.2.3 Currículo para la enseñanza de saxofón en el Conservatorio Nacional de Música

PROGRAMA DE SAXOFÓN – ACTUALIZACIÓN 2012

Antecedentes

En Quito a los 20 días del mes de agosto de 2012 en las oficinas de la Dirección Académica del Conservatorio Nacional de Música, se lleva a cabo una reunión de trabajo convocada por el maestro Ricardo Monteros vicerrector de esta institución y los Profesores del área de Vientos maderas, de las cátedras de: **CLARINETE**, Sixto Gallegos C.; Jairo Gallegos A.; José Viteri y **SAXOFÓN**, Larry Salgado, Paolo Sosapanta y Byron Quimbíta.

El punto a tratarse fue la actualización de los programas de estudio de estas 2 cátedras, aspecto que requiere urgente atención, debido a los cambios que en los últimos años se vienen dando dentro del Conservatorio Nacional de Música (CNM).

Los programas vigentes, cuya última revisión hecha en el año 2000, constan de los siguientes niveles: Nivel Inicial, 2 semestres (1 año); Nivel técnico, 6 semestres (3 años) y Nivel Tecnológico, 6 semestres (3 años); requieren ser cambiados espacialmente en lo que respecta al nivel inicial, y se toma la decisión de ampliar este nivel de 1 año a 3 años subdivididos en 2 quimestres cada uno, de acuerdo al Reglamento General de la Ley Orgánica de Educación Intercultural.

El motivo de este cambio es que la anterior programación fue diseñada para ser aplicada a estudiantes que ingresaban al CNM en edades de 12 a 13 años luego de culminar los estudios del nivel primario; en la actualidad ingresan en edades de 7 a 11 años.

Por lo antes expuesto se procede a diseñar la nueva programación, la misma que será sometida a aprobación ante el Consejo Ejecutivo del CNM.

Esta nueva programación servirá además para reubicar a todos los estudiantes que hasta la fecha se encuentran sin la respectiva nota del Nivel Inicial.



**PROGRAMA CURRICULAR DE ESTUDIOS DEL
ÁREA DE VIENTOS MADERA
CÁTEDRA DE SAXOFÓN**

NIVEL INICIAL

OBJETIVOS GENERALES

- Formar un saxofonista capaz de tocar con buena afinación.
- Interpretar con exactitud rítmica los ejercicios y melodías académicas.
- Un músico con buena lectura que pueda tocar melodías clásicas.
- Dominio del fraseo en melodías utilizando figuras musicales: redonda, blancas, corcheas, semicorcheas, ligadura, punto, etc. como recurso expresivo en ejecutar el arte de la música.
- Lograr el desenvolvimiento independiente en leer canciones utilizando todas las bases aprendidas para la buena ejecución, manifestando así su destreza en el campo artístico.

PRIMER AÑO (2 quimestres)

PRIMER QUIMESTRE

REQUISITOS PARA EL ESTUDIO DEL SAXOFÓN

- Dos periodos de 40 minutos por semana.
- Edad de 9 a 10 años.
- Tener instrumento propio nuevo o en perfecto estado.
- Tener boquilla y cañas apropiadas.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS



- Adoptar una postura correcta del cuerpo y los dedos para la buena ejecución del instrumento.
- Ejecutar sonidos largos y cortos con una buena articulación.
- Desarrollar la lectura mediante el conocimiento de las figuras musicales (redonda y blanca) utilizando el compás de 4/4.
- Conocer e interpretar las notas musicales en el instrumento para desarrollar melodías del texto.

CONTENIDOS

- Pequeña reseña histórica del saxofón, sus partes, forma y manera de ejecución.
- Técnica de respiración y embocadura.
- Emisión de sonidos largos y cortos.
- Posición del cuerpo, manos y dedos.
- Articulación y Emisión de sonidos.
- Ejecución de figuras musicales: redonda y blanca.
- Interpretar melodías de acuerdo a su nivel de conocimiento.

PROCEDIMIENTOS

- Ejercicios de respiración.
- Formación de la embocadura para emitir un buen sonido.
- Emisión del sonido en redondas.
- Práctica de ejercicios con las notas en: sol, la, si, do y re, en registro medio.
- Leer ejercicios y melodías de acuerdo a su nivel.
- Interpretar melodías utilizando las técnicas adquiridas.

CRITERIOS DE EVALUACIÓN

Los parámetros y técnicas básicas que se evaluarán son:

- Respiración, embocadura, articulación y emisión del sonido.
- Desenvolvimiento rítmico y melódico.



- Interpretar melodías aprendidas.

OBSERVACIONES

De acuerdo a la capacidad del alumno el profesor puede optar por obras, textos o técnicas que permitan desarrollar y aprovechar dichas cualidades.

PRIMER AÑO SEGUNDO QUIMESTRE

REQUISITOS:

- Dos periodos de 40 minutos por semana.
- Edad de 9 a 10 años.
- Tener instrumento propio nuevo o en perfecto estado.
- Tener boquilla y cañas apropiadas.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Supervisar la postura correcta del cuerpo para una buena ejecución del instrumento.
- Conocer e interpretar las notas musicales en una octava y más.
- Desarrollar la lectura musical combinando figuras y silencios de diferente duración.
- Interpretar ejercicios en diferentes compases.
- Ejecutar escalas mayores en una octava utilizando un sostenido y un bemol.
- Interpretar melodías utilizando diferentes tonalidades.

CONTENIDOS

- Embocadura, Técnica de Respiración.
- Interpretar redondas, blancas, negras con sus respectivos silencios.
- Interpretar melodías de acuerdo a su nivel.
- Ejecutar Escala de Fa Mayor y Sol Mayor.



- Interpretación de melodías utilizando un sostenido y un bemol.

PROCEDIMIENTOS

- Manera de emitir un buen sonido con buena articulación.
- Emisión del sonido en redondas, blancas, negras y corcheas.
- Desarrollo de las notas musicales en el instrumento.
- Leer ejercicios y melodías en diferentes compases.
- Práctica de las escalas de Fa y Sol Mayor.
- Interpretar obras con un sostenido y un bemol de acuerdo a su nivel.

CRITERIOS DE EVALUACIÓN

El alumno para ser promovido al siguiente año deberá cumplir con lo siguiente:

- Técnica básica: embocadura, respiración articulación y emisión del sonido.
- Demostrar sus conocimientos de lectura musical.
- Interpretar las escalas de Sol Mayor y Fa Mayor.
- Ejecutar diferentes melodías demostrando la capacidad expresiva y la destreza en el desenvolvimiento de la obra.

OBSERVACIONES

De acuerdo a la capacidad del alumno el profesor puede optar por obras, textos o técnicas que permitan desarrollar y aprovechar dichas cualidades.

SEGUNDO AÑO (2 quimestres)

PRIMER QUIMESTRE

REQUISITOS PARA EL ESTUDIO DEL SAXOFÓN

- Dos periodos de 40 minutos por semana.
- Edad de 10 a 11 años.
- Tener instrumento propio nuevo o en perfecto estado.



- Tener boquilla y cañas apropiadas.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Adoptar una postura correcta en el cuerpo y los dedos para la buena ejecución del instrumento.
- Ejecutar con solvencia las melodías y ejercicios de acuerdo a su nivel.
- Desarrollar la lectura musical utilizando las siguientes figuras: redonda, blanca, negra y corchea.
- Memorizar las escalas con dos alteraciones para mejorar la técnica de ejecución.

CONTENIDOS

- Las notas musicales en dos octavas.
- Las figuras musicales: redonda, blanca, negra y corchea.
- La ligadura, puntos, acento y demás articulaciones.
- Matices: reguladores, p, mf y f.
- Escala de Re y Sib Mayor.
- Formas para estudio de las escalas en terceras y arpeggios.
- Interpretación de obras musicales de acuerdo a su nivel.
- Interpretar melodías con aplicación de conocimientos adquiridos.

PROCEDIMIENTOS

- Práctica de escalas, figuras y compases aprendidos.
- Revisión de la manera de emitir sonido con un buen ataque.
- Leer ejercicios utilizando el punto y la ligadura.
- Práctica de ejercicios en diferentes octavas.
- Leer ejercicios y melodías en diferentes compases.
- Ejercicios rítmicos con las escalas de Re y Sib Mayor, utilizando terceras y arpeggios.
- Interpretar obras con ritmo apropiando de acuerdo a su nivel.



CRITERIOS DE EVALUACIÓN

Los parámetros y técnicas básicas que se evaluarán son:

- Desarrollo del ritmo con diferentes melodías.
- Ejecución de las escalas aprendidas con sus respectivas formas.
- Interpretar la terminología musical en ejercicios y melodías.
- Interpretar obras utilizando las técnicas de ejecución aprendidas.

OBSERVACIONES

De acuerdo a la capacidad del alumno el profesor puede optar por obras, textos o técnicas que permitan desarrollar y aprovechar dichas cualidades.

SEGUNDO AÑO (2 quimestres)

SEGUNDO QUIMESTRE

REQUISITOS PARA EL ESTUDIO DEL SAXOFÓN

- Dos periodos de 40 minutos por semana.
- Edad de 10 a 11 años.
- Tener instrumento propio nuevo o en perfecto estado.
- Tener boquilla y cañas apropiadas.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Ejecutar con precisión las melodías y ejercicios.
- Desarrollar la lectura mediante la práctica de las figuras musicales.
- Memorizar las escalas con tres alteraciones y sus formas mediante la práctica para mejorar la técnica de ejecución en el instrumento.
- Conocer la importancia de utilizar las tonalidades para aplicar en las obras musicales.

CONTENIDOS

- Ejercicios y melodías con semicorcheas.



- Articulación: el acento, ligadura de expresión, conjuntiva, el punto, etc.
- Escala de La y Mib Mayor.
- Fórmulas para el estudio de las escalas en terceras y arpegios en modo mayor.
- Cromatismo.
- Interpretación de obras musicales con la aplicación de conocimientos adquiridos.

PROCEDIMIENTOS

- Desarrollar las escalas, intervalos, arpegios en diferentes figuras y compases.
- Leer y practicar ejercicios en semicorcheas.
- Leer ejercicios utilizando las diferentes articulaciones: acento, ligaduras, punto, etc.
- Práctica de ejercicios en el registro agudo.
- Leer ejercicios y melodías en diferentes compases.
- Ejercicios rítmicos con las escalas de La y Mib Mayor, utilizando terceras y arpegios.
- Interpretar obras con ritmo en base a las técnicas aprendidas.

CRITERIOS DE EVALUACIÓN

El alumno para ser promovido al siguiente año deberá cumplir con lo siguiente:

- Interpretar con exactitud el ritmo en ejercicios y melodías.
- Demostrar su capacidad al interpretar obras musicales.
- Interpretar las escalas con sus formas estudio.
- Ejecutar una obra demostrando la capacidad expresiva y la destreza de todo el conocimiento adquirido.

BIBLIOGRAFÍA



- WEBER # 1 : Lección 27 hasta el 33 (página 31 hasta la 39)
- PAUL DEVILLE: Lección 77 hasta el 90 (página 42 hasta la 44)

OBSERVACIONES

De acuerdo a la capacidad del alumno el profesor puede optar por obras, textos o técnicas que permitan desarrollar y aprovechar dichas cualidades.

TERCER AÑO (2 quimestres)

PRIMER QUIMESTRE

REQUISITOS PARA EL ESTUDIO DEL SAXOFÓN

- Dos periodos de 40 minutos por semana.
- Edad de 11 a 12 años.
- Tener instrumento propio nuevo o en perfecto estado.
- Tener boquilla y cañas apropiadas.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Desarrollar la capacidad de interpretar con precisión y destreza en las obras musicales.
- Conocer la importancia del manejo y la utilización de los matices para el embellecimiento de la obra.
- Desarrollar la técnica de mecanismo a través de la repetición de las escalas y sus formas.
- Motivar e inculcar la cultura musical mediante la interpretación de diferentes obras musicales.

CONTENIDOS

- Ejercicios y melodías con corcheas y semicorcheas.
- El uso de los matices en las obras.
- Ejercicios para mejorar la técnica utilizando diferentes compases.



- Escalas en Do, sol, fa, re, sib con su respectivo modo menor y arpeggio.
- Melodías con adornos.
- Interpretación de obras musicales de acuerdo a su nivel.

PROCEDIMIENTOS

- Practicar las escalas, intervalos, arpeggios usando figuras musicales.
- Ejecutar ejercicios combinando figuras y silencios.
- Leer ejercicios utilizando todas las formas de ejecución.
- Ejercicios con notas musicales en todos los registros, grave, medio y agudo.
- Ejercicios rítmicos con las escalas Do, sol, fa, re, sib con su respectivo modo menor y arpeggio.
- Interpretar obras con ritmo en base a las técnicas aprendidas.

CRITERIOS DE EVALUACIÓN

Los parámetros y técnicas básicas que se evaluarán son:

- Desenvolvimiento del ritmo con diferentes melodías.
- Ejecución de las escalas mayores y menores aprendidas con sus respectivas formas.
- Interpretar con precisión la lectura de ejercicios y melodías.
- Interpretar obras utilizando las técnicas de ejecución aprendidas.

OBSERVACIONES

De acuerdo a la capacidad del alumno el profesor puede optar por obras, textos o técnicas que permitan desarrollar y aprovechar dichas cualidades.

TERCER AÑO (2 quimestres)

SEGUNDO QUIMESTRE

REQUISITOS PARA EL ESTUDIO DEL SAXOFÓN



- Dos periodos de 40 minutos por semana.
- Edad de 11 a 12 años.
- Tener instrumento propio nuevo o en perfecto estado.
- Tener boquilla y cañas apropiadas.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Desarrollar la capacidad de interpretar con precisión, técnica y rapidez en las obras musicales.
- Conocer la importancia del manejo y la utilización de los matices para el embellecimiento de la obra.
- Desarrollar la técnica de mecanismo con ligereza mediante la repetición de las escalas y sus formas.
- Motivar e inculcar la cultura de la música mediante la interpretación de las obras.

CONTENIDOS

- Ejercicios y melodías con corcheas y semicorcheas.
- Ejercicios melódicos con sostenidos y bemoles.
- Escalas en la, mib, mi, lab, si y reb Mayor con su respectivo modo menor y arpeggio.
- Melodías con ligereza para el desarrollo de la técnica.
- Cromatismo en todo el registro.
- Interpretar obras musicales utilizando el conocimiento adquirido.

PROCEDIMIENTOS

- Practicar las escalas, intervalos, arpeggios usando figuras musicales.
- Ejecutar ejercicios combinando figuras, silencios y diferentes compases.
- Leer ejercicios utilizando reguladores y matices: p, f y mf.
- Práctica de ejercicios en todos los registros, grave, medio y agudo.



- Ejercicios rítmicos con las escalas en La, Mib, Mi, Lab, Si y Reb Mayor con su respectivo modo menor y arpeggio.
- Interpretar las obras musicales utilizando las técnicas aprendidas.

CRITERIOS DE EVALUACIÓN

El alumno para ser promovido al siguiente año deberá cumplir con lo siguiente:

- Interpretar con exactitud el ritmo en ejercicios y melodías.
- Demostrar la técnica en la interpretación de obras musicales.
- Interpretar todas las escalas mayores y menores con sus formas.
- Precisión en ejecutar las melodías y demostrar la capacidad expresiva, destreza en el manejo de todas las técnicas adquiridas.

OBSERVACIONES

De acuerdo a la capacidad del alumno el profesor puede optar por obras, textos o técnicas que permitan desarrollar y aprovechar dichas cualidades.

Para Constancia firman los profesores de Saxofón del Conservatorio Nacional de Música, conjuntamente con el Jefe de Área de vientos-maderas, quienes realizan la actualización del programa de Saxofón.



CAPITULO III

3.1 Propuesta

“MANUAL PARA LA ENSEÑANZA DEL SAXOFÓN CON RITMOS Y MELODÍAS ECUATORIANOS PARA EL NIVEL INICIAL DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA”

Autor: **DANILO CHANCHAY**

Quito - Ecuador

2012

GUÍA PARA EL DOCENTE



3.1.1 Presentación

En la enseñanza de educación musical, al igual que todas las áreas del conocimiento requiere que los docentes encargados de esta labor, se interesen en conocer y aplicar estrategias didácticas que potencien el aprendizaje de una manera dinámica y pedagógica, evitando la práctica tradicional de la repetición mecánica y rutinaria que guió a la educación en el siglo pasado reemplazándola con una metodología activa y dinámica, que responda a las necesidades de los educandos, dentro de sus campos evolutivos y de madurez socio afectiva, para que se logre alcanzar los objetivos que se propone lograr como producto de ese aprendizaje.

El aprendizaje de un instrumento requiere de igual manera un proceso didáctico estructurado bajo los lineamientos de un modelo pedagógico, que se lo instrumentalice mediante la aplicación de técnicas y estrategias que permitan alcanzar el dominio del instrumento musical en las condiciones óptimas de tiempo y recursos, mucho más en un instrumento que requiere habilidades y concentración especial como es el saxofón.

El pensamiento pedagógico actual se ha preocupado de desarrollar los procesos de aprendizaje para lo cual se proponen una serie de teorías y trabajos didácticos, que pretenden mejorar el aprendizaje, que en la mayoría de casos es monótona y rígida, basada en la repetición, lo que trae como consecuencia, que se presente dificultades en el aprendizaje.

Esta guía pretende convertirse en primer lugar en un apoyo didáctico para el docente, al proporcionarle un sistema organizado y planificado de las acciones que debe realizar para llevar al aprendiz hacia el dominio del instrumento, fundamentándose en lo que el aprendiz está escuchando todos los días “ritmos y melodías ecuatorianas”, en segundo lugar se preocupa de instrumentar con ejercicios, técnica y recursos didáctico el proceso de enseñanza para que sea dinámico y activo despertando la motivación del estudiante, siempre con ritmos y melodías ecuatorianas, permitiendo hacer un proceso fácil y motivar la enseñanza del saxofón.



Cada uno de los componentes del aprendizaje del saxofón, son tratados por la guía metodológica, de manera ordenada y secuenciada, estableciendo los procesos adecuados para ser seguidos por el docente, los mismos que han sido diseñados de acuerdo a la edad de los estudiantes y respetando sus niveles evolutivos, potenciando sus facultades, y habilidades que en forma innata disponen, para perfeccionarlos y desarrollarles con proyección a convertirse en virtuosos de la música.

En cada unidad de trabajo se dispone de los contenidos a ser tratados, acompañados de las respectivas instrucciones metodológicas para ser impartidos por el docente y los ejercicios en base a la música nacional, dosificados de acuerdo a la edad y en proporción al número de horas de estudio, que permita alcanzar el objetivo propuesto en la unidad.

3.1.2 Objetivos generales de la guía

Después de trabajar la guía, el estudiante será capaz de:

- .- Producir una constante columna de aire acorde a las frases.
- .- Conocer y familiarizarse con el instrumento saxofón.
- .- Ejecutar de manera precisa ejercicios básicos con el saxofón.
- .- Leer y ejecutar ejercicios básicos de ritmos ecuatorianos, de lectura musical para saxofón.
- .- Interpretar pequeñas piezas musicales ecuatorianas en el saxofón.
- .- Autoevaluarse el proceso de aprendizaje del saxofón, mediante instrumentos didácticos validos que permitan retroalimentar y fortalecer la práctica del instrumento en el aula por parte del docente.
- .- Disponer de los fundamentos y conocimientos básicos del saxofón para continuar el desarrollo de la destreza en un nivel superior.

3.1.3 Instrucciones generales para la utilización de la Guía



El principal objetivo de esta guía es facilitar el aprendizaje musical a través de la música ecuatoriana, con proyección a la formación de futuros profesionales competentes en música.

El plan general de la propuesta consta de tres partes: iniciación, proceso de aprendizaje y la proyección futura.

El proceso de iniciación se lo realiza haciendo audiciones en el conservatorio, para motivar a los niños a formar parte de los talleres. La edad infantil es óptima para comenzar el aprendizaje del instrumento. Para iniciar el aprendizaje del saxofón los estudiantes deberán ser sometidos a una evaluación del oído, ritmo y condiciones físicas. Los niños que pasan satisfactoriamente estas pruebas deben acudir a una entrevista junto con sus padres en la cual el profesor les informará sobre el funcionamiento y las reglas de los talleres. Es importante recalcar que el estudiante tiene que practicar regularmente en casa, contando con el apoyo y supervisión de sus padres. La educación es responsabilidad compartida del alumno, profesor y la familia, donde la comunicación entre las tres partes tiene vital importancia.

El proceso de aprendizaje se realiza en cuatro talleres consecutivos.

Para definirlos se toman en cuenta varios parámetros como el nivel del repertorio, la técnica instrumental, lectura musical y conocimiento teórico. Aclararemos que este proyecto no se enfoca en la teoría musical, sino en la práctica musical a través de la cual se irán aprendiendo los conceptos teóricos presentes en las piezas musicales que se trabajen en el momento.

El mejor aprendizaje se logra con la práctica, y lo teórico tiene que estar relacionado con lo que se está practicando.

Para todos los niveles se ha programado que cada taller estará estructurado con el horario de dos clases de instrumento y una hora de repaso del repertorio.

El manual está constituido por elementos didácticos, que permite al docente ir desarrollando su enseñanza en una forma organizada y sistemática, se inicia con un pre test que pretende sacar a flote los conocimientos previos de los alumnos, para que sirvan de enlace con el nuevo aprendizaje.



En el pre test puede determinar el nivel de información sobre el instrumento, a continuación encontrará el desarrollo de cuatro talleres didácticos en unidades de información, constituidas por la conceptualización, los objetivos, los fundamentos musicales, las recomendaciones metodológicas para su uso en el aula, y un ejemplo práctico de la técnica.

La carga horaria destinada semanalmente para el manual es de 2 horas pedagógicas, de 45 minutos cada una.

3.1.4 Diagnóstico inicial

Para iniciar el estudio del saxofón, al alumno se le tomará una prueba básica basada en:

Conocimientos básicos de solfeo, aplaudir ritmos de música ecuatoriana, cantar o tararear cualquier melodía ecuatoriana, físicamente los dedos deben alcanzar a manipular todas las llaves del saxofón que el alumno haya decidido estudiar; saxofón soprano curvo, si las manos del alumno todavía son pequeñas o, saxofón alto.

Y como es lógico el alumno deberá contar con su instrumento en condiciones óptimas.

3.1.5 Objetivos de aprendizaje de la guía

Después de trabajar la guía, el estudiante será capaz de:

- .- Producir una constante columna de aire acorde a las frases.
- .- Conocer y familiarizarse con las partes y posturas para la ejecución del saxofón.
- .- Ejecutar ejercicios básicos con el saxofón.
- .- Leer y ejecutar ejercicios básicos con ritmos ecuatorianos de lectura musical para saxofón.



.- Interpretar pequeñas piezas musicales nacionales en el saxofón, válidas para fortalecer la práctica.

.- Disponer de los fundamentos y conocimientos básicos de la interpretación del saxofón para continuar el desarrollo de la destreza.

3.1.6 Estructura de los talleres

3.1.6.1 TALLER 1

Tiempo de duración: 2 meses

DESCRIPCIÓN DEL TALLER

En el primer taller se trabajará en la postura y posición correcta. Los alumnos deben tener conocimiento sobre su instrumento sus partes: boquilla caña, llaves y la manera correcta y relajada de tocarlo para prevenir problemas físicos futuros, los alumnos tienen que trabajar en la calidad del sonido puesto que un sonido afinado es la base de una buena interpretación.

A continuación se trabaja en el conocimiento y manejo de las técnicas elementales del instrumento, los ritmos básicos, se introducen los nombres de las notas y las bases de lectura musical, mientras se toca las melodías fáciles al unísono.

3.1.6.2 TALLER 2

Tiempo de duración: 4 meses

DESCRIPCIÓN DEL TALLER

En este taller se procede a la ejecución y dominio de la rutina de calentamiento, el uso de escalas y la ejecución de ejercicios básicos, continuando lo aprendido en el taller número uno, la rutina se puede enriquecer con variaciones rítmicas del ejercicio. Siempre debe tomarse en cuenta el trabajo continuo para el mejoramiento progresivo de la calidad del sonido. Las bases del



concepto de la interpretación deben ser introducidas por el profesor y discutidas con la activa participación de los alumnos. La interpretación tiene que ser homogénea, ser comprendida y aceptada de la misma forma por todos, así como los diferentes roles de las partes del ejercicio por ejemplo la melodía y el acompañamiento la dinámica y el fraseo forman parte importante de una buena interpretación.

3.1.6.3 TALLER 3

Tiempo de duración: 3 meses

DESCRIPCIÓN DEL TALLER

Se mantiene los contenidos del segundo taller, pero llevado a un grado más avanzado, tocando las obras musicales de mayor complejidad, los alumnos continúan en el proceso del desarrollo de la habilidad como ejecución de ejercicios e interpretaciones, en este periodo es importante la práctica y el acompañamiento de los padres de familia para reforzar en el hogar los estudios del conservatorio, ya que el número de horas de estudio dirigido no son suficientes para alcanzar el dominio de la técnica.

3.1.6.4 TALLER 4

Tiempo de duración: 3 meses

DESCRIPCIÓN DEL TALLER

El cuarto bloque se inicia con la profundización de escalas básicas mayores y menores con un tempo más rápido, haciendo hincapié en diferentes ritmos y en la práctica semicorcheas. Seguidamente se profundiza en los compases simples y compuestos en diferente tempo; para finalizar con la ejecución de un tema de música nacional con el acompañamiento del piano.



3.1.7 Recomendaciones para los docentes en el manejo del manual

Para el manejo del manual y el audio, en cada unidad de trabajo, el docente debe seguir los pasos que le permitirán planificar su intervención en el aula, preparar los procesos y recursos que va aplicar a los estudiantes en la enseñanza del saxofón para aplicar el manual con los estudiantes.

RECONOCIMIENTO DEL MANUAL.- Consiste dar un vistazo de todo el texto del taller que se va a manejar identificando los elementos que van a ser trabajados en el manual, reconocer sus partes con el fin de lograr una visión general de la temática, prever los tiempos, recursos y acciones para tener éxito en el aprendizaje, para lo cual se debe realizar una lectura rápida de la lección didáctica para encontrar de que se trata el ejercicio y las partes que tiene, esta primera lectura le ayudará a centrarse en lo que va a trabajar, lo cual se verá reforzado con el audio (pistas) que acompañan a este manual, en este audio están tocadas todas y cada una de las lecciones que se proponen en este manual.

RESALTAR.- Poner una raya debajo de las palabras, frase, datos, proceso o actividad que contenga según su criterio lo más importante, es un modo para facilitar el trabajo con los estudiantes, con solo leer el subrayado debe entender lo fundamental, este subrayado debe ejecutarlo luego de leer comprensivamente el texto.

EJECUTAR.- Cada uno de los ejercicios similares o mejor que el audio y las indicaciones que se da en el manual, teniendo en cuenta el apoyo del docente instructor, de la misma manera haga preguntas de lo estudiado a manera de control de información.

INTERIORIZAR.- El repaso es ante todo un auto control, una comprobación de si lo estudiado ha sido asimilado.



3.2 Desarrollo de los talleres didácticos para el nivel inicial de los estudiantes del Conservatorio Nacional de Música

PLAN DE TALLERES DIDÁCTICOS PARA LA ENSEÑANZA DEL SAXOFÓN CON RITMOS Y MELODÍAS ECUATORIANOS PARA EL NIVEL INICIAL DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA

3.2.1 TALLER DIDÁCTICO N 1

1. TÍTULO DEL TALLER

PRIMEROS PASOS PARA LA EJECUCIÓN DEL SONIDO

2. DESCRIPCIÓN

El primer taller se inicia con conocimientos generales del instrumento, ejercicios de respiración, que permitan desarrollar una adecuada columna de aire en el estudiante. Seguidamente se trabajará en la adquisición de una correcta embocadura; para lo cual se realizarán ejercicios solamente con la boquilla y el tudel, donde se practicará la inspiración, el ataque y la expiración, que sumado a la relajación nos permitirá un sonido adecuado.

3. OBJETIVO:

Desarrollar en el estudiante una adecuada columna de aire a través de una correcta respiración y embocadura, para la emisión de un sonido adecuado.

4. TIEMPO DE DURACIÓN: 2 MESES

5. CONTENIDOS:

5.1. EL SAXOFÓN

Danilo Renato Chanchay Sinailín



5.1.1. CONSIDERACIONES GENERALES

El saxofón es un instrumento de viento madera, fue inventado por Adolphe Sax en 1840 y patentado en París en 1846, es un instrumento cónico cuyo sonido se produce por la vibración de una lengüeta o caña, de ahí su clasificación en viento madera, desde su inicio fue muy utilizado en las bandas militares ya que es un instrumento que más fácilmente se adapta tanto a las maderas como a los metales.

Posteriormente el profesor Marcel Mülle le dió gran impulso al Saxofón en la música clásica, quien posteriormente fue remplazado por Daniel Lefayet, otro de los insignes en la música clásica.

El desarrollo del saxofón se ha visto en todos los ámbitos donde se necesita música es así que, comenzó a ser utilizado en las películas principalmente en el cine Mudo, pero su auge sin lugar a duda fue y sigue siendo en la música Jazz.

Cabe también mencionar que el saxofón es muy utilizado en la música contemporánea ya que es un instrumento de orificios cerrados y la presión de aire constante hace que se forme un movimiento periódico de oscilaciones a cada ida y venida siempre dentro del tubo, permitiendo que sus frecuencias sean 2, 3, 4, 5, etc., veces más elevadas que otros instrumentos.

5.1.2. LA FAMILIA DE LOS SAXOFONES

La familia está formada por:

Sopranino Eb

Soprano Bb

Contralto Eb

Tenor Bb

Barítono Eb

Bajo Bb



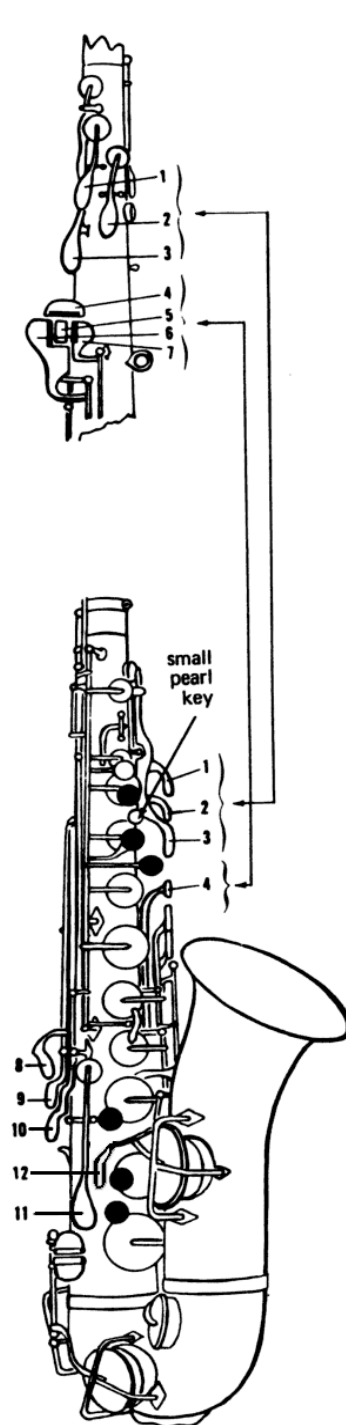
Entre cada uno de los saxofones arriba mencionados hay un saxofón en C y también hay saxofones Contrabajos, pero su utilización es muy limitada.

5.1.3. NORMAS DE HIGIENE PARA EL USO DEL INSTRUMENTO

El Saxofón está constantemente expuesto a la saliva del ejecutante, por lo que este debe ser limpiado siempre después de ser tocado, para lo cual necesitamos de: Una franela pequeña con pasador de 25 cm. x 15 cm. para el tudel y boquilla, la cual debe ser pasada varias veces por el interior del tudel y la boquilla hasta que queden secos; una franela grande con pasador de aproximadamente 20 cm. x 30 cm., para el cuerpo del saxofón, que al igual que el tudel debe ser pasada varias veces por el interior del saxofón hasta que este no tenga señales de saliva; papel secante el cual nos permitirá secar los restos de saliva de las zapatillas evitando que estas se pudran rápidamente; una franela especial con líquido para limpiar las huellas que dejan los dedos, un retablador de cañas para lijar suavemente las cañas después de tocar, y si es posible un líquido especial para desinfectar la boquilla y el saxofón evitando los malos olores.

5.1.4. POSICIONES BÁSICAS MÁS UTILIZADAS

El siguiente cuadro nos muestra todas las posiciones más utilizadas en el Saxofón, en algunas posiciones tenemos varias alternativas las mismas que serán utilizadas de acuerdo a las necesidades del ejecutante.



The diagram shows a saxophone with numbered keys (1-11) and fingerings for various notes. The fingerings are as follows:

- Key 1:** SI (DO#), DO# (REb), RE, RE# (MIb), MI, FA, FA# (SOLb), SOL
- Key 2:** SOL# (Lab), LA, SIb (LA#), SI, DO, DO# (REb), (RE)
- Key 3:** RE# (MIb), MI, FA, FA# (SOLb), SOL, SOL# (Lab), LA
- Key 4:** SIb (LA#), SI, DO, DO# (REb), RE, MIb (RE#), MI, FA, FA#

The fingerings are indicated by numbers 1-11 and symbols like * or 10/9/8/7/6/5/4/3/2/1.

5.1.5. PARTES DEL SAXOFÓN

El saxofón está compuesto por alrededor de 300 piezas entre: tornillos, platos, pasadores, zapatillas, postes, anillos, rodillos, etc., de todos estos las

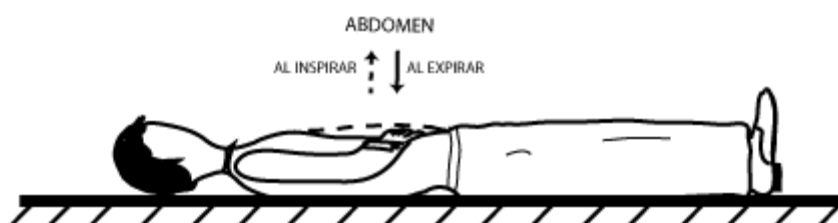
partes principales que componen un saxofón son: Tudel, cuerpo, culata, campana y boquilla (boquilla, caña, abrazadera).

5.2. MANEJO DE LA RESPIRACIÓN PARA INTERPRETAR EL SAXOFÓN

5.2.1 COLUMNA DE AIRE

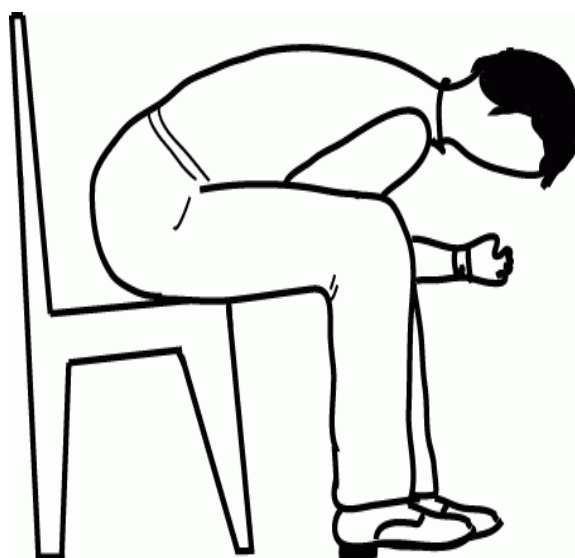
El elemento indispensable de los instrumentistas de viento después del instrumento es el aire, por lo que esta propuesta metodológica comenzará haciendo hincapié en este elemento que hace pocos años atrás todavía no se lo consideraba indispensable; quien va iniciar el estudio de un instrumento de viento, es necesario que asimile perfectamente sino en su totalidad, por lo menos los principios básicos de esta técnica por lo que propondremos ejercicios de respiración (inspiración y expiración) los mismos que permitirán que el alumno poco a poco forme una correcta columna de aire, la cual incidirá directamente en la calidad del sonido, permitiéndole tocar el instrumento de viento con un máximo de facilidad.

El primer ejercicio propuesto para este fin sería:



El ejercicio consiste que el alumno en la posición de acostado se encuentre relajado y comience a respirar normalmente, el alumno va a notar que la respiración es diafragmática y no torácica, ésta es la respiración que pretendemos alcanzar en posición parados, con el ejercicio diario de estas propuestas.

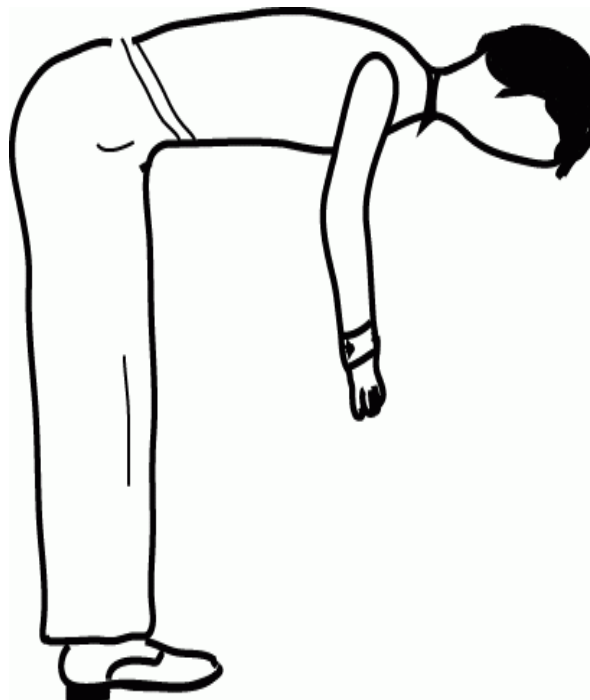
El segundo ejercicio, consiste en que el alumno se sienta en el filo de una silla de la siguiente forma:



Podemos observar que el alumno en la posición sentado agarrándose con la mano derecha el hombro izquierdo, y con la mano izquierda el hombro derecho, va a inclinarse paulatinamente hasta topar los hombros a las rodillas como se indica en el dibujo, esto le va a permitir comprimir la caja torácica, las costillas no pueden separarse y ampliar su abdomen, una vez relajado y sin aire, le permitirá llenar el abdomen con gran cantidad de aire en la cavidad abdominal, no en el tórax, como se observa en el dibujo anterior, a continuación, esto se siente aún más cuando alguien coloca las manos en el abdomen del alumno, la potencia del aire debe abrir el ángulo formado por el pulgar y los dedos de la mano.



El tercer ejercicio que se propone, en base a la bibliografía consultada, y en base a la experiencia es: El alumno debe colocarse en ángulo de 90° de la siguiente forma:

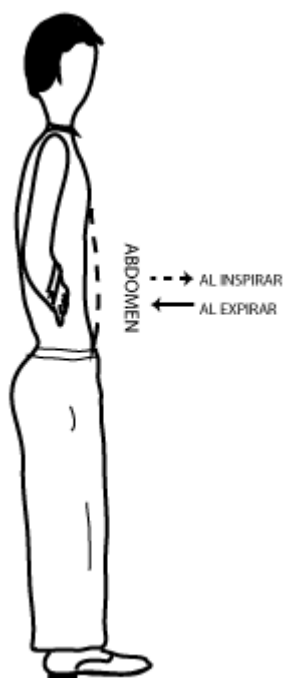


Este ejercicio, en la forma que está el alumno, tiene que estar relajado hasta el punto que sienta el peso de las manos, al igual que el ejercicio anterior tiene que vaciar el aire de su abdomen, una vez relajado y vaciado su abdomen tiene que poco a poco ir cogiendo aire, el alumno tiene que sentir que el aire que inspira va llenando su abdomen y no su tórax.

5.2.2 INSPIRACIÓN Y EXPIRACIÓN

Una vez realizados estos ejercicios, el alumno estará en capacidad de realizar los siguientes ejercicios:

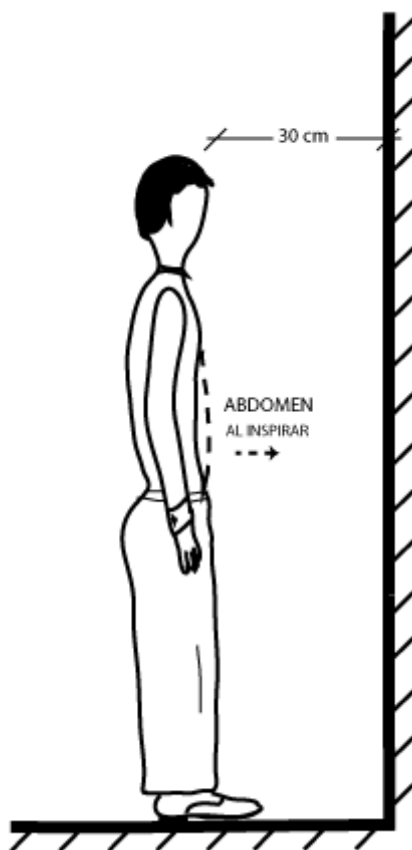
En posición vertical sujetando con la mano la parte inferior del abdomen como en el siguiente dibujo:



Realizando otra vez la inspiración el alumno tiene que sentir que la parte inferior del abdomen se llena de aire, en 5 segundos hasta que esté

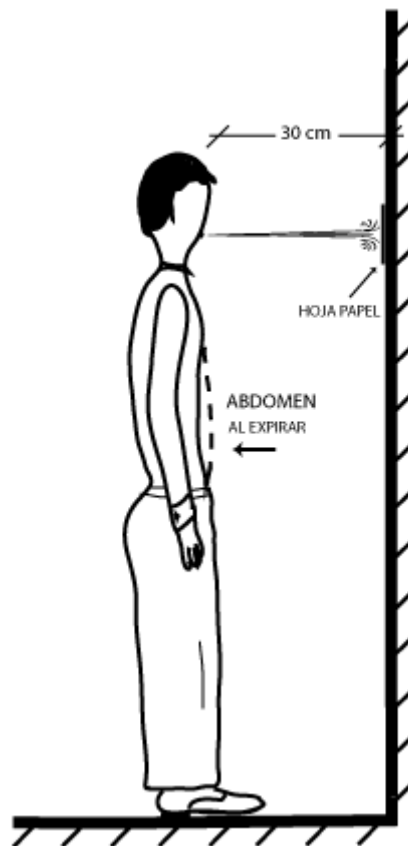
completamente lleno y proceder con la expiración de igual forma en 5 segundos, la misma que tendrá que ser paulatina sintiendo que el aire tenga fuerza, ya que es éste aire el que permitirá que el sonido del saxofón sea bonito, este ejercicio al igual que los anteriores se deberá repetir por varias veces de tal forma que cada vez subamos un segundo a la inspiración y a la expiración.

Para comprobar que estamos respirando correctamente, después de haber realizado este ejercicio nos colocamos frente a una pared a unos 20 - 30 cm., de distancia de esta forma:



Una vez realizada la inspiración, antes de proceder con la expiración, colocamos una hoja de papel frente a nosotros y con cualquier dedo la sujetamos, procedemos a realizar la expiración abriendo la garganta, pronunciando la sílaba "o-u" y con la fuerza del aire de nuestro abdomen si quitamos el dedo que

sostenía esta hoja, deberá quedarse como pegada en la pared mientras dure el aire generado por nosotros.



Todos estos ejercicios tienen que ser diarios durante 10 a 15 minutos, los mismos que nos permitirán desarrollar una correcta columna de aire.

5.3 USO DE LA EMBOCADURA

5.3.1 COMO REALIZAR LA RELAJACIÓN

Una vez que el alumno aprendió a respirar y antes de que físicamente entremos a aprender una correcta embocadura el alumno debe estar relajado, el



sonido del saxofón está en relación directa con el grado de relajación del ejecutante, es decir si el sonido no fluye será porque el ejecutante está muy tenso, de ahí que es indispensable la práctica de algún deporte la misma que nos permitirá aprovechar de mejor manera el oxígeno en nuestra sangre, lo que permite que el saxofón sea tocado con suavidad sin tensionarnos, permitiéndonos resistir la práctica diaria ya que se produce desgaste físico que debe ser complementado con una buena alimentación.

5.3.2 POSICIÓN CORRECTA DE LA BOQUILLA (LABIO SUPERIOR E INFERIOR)

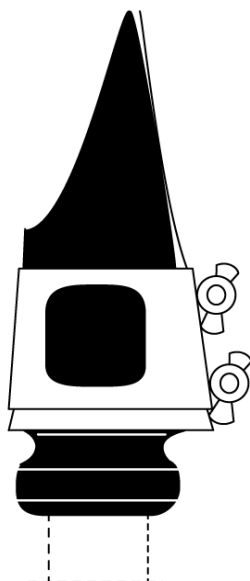
Para tener una posición correcta de la embocadura es indispensable que el alumno tenga una boquilla, abrazadera y cañas adecuadas.

Para iniciar el estudio del saxofón generalmente se aconseja una boquilla cerrada que va del número 4 en adelante, conforme el alumno vaya avanzando esta boquilla tiene que ser más abierta, las hay desde 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 hasta 11, estas influirán en la intensidad del sonido y dependiendo de la forma de la cámara dependerá la calidad del sonido, las hay en metal y plástico, dependiendo el color del sonido que necesite el ejecutante.

Las abrazaderas también influyen en el sonido, estas las hay de: hilo, cuero, metal, plástico y madera.

Las cañas son un elemento fundamental en la producción del sonido, sin estas no podría producirse el sonido ya que el sonido se produce por la vibración del aire con la caña, estas cañas las hay de carrizo y plástico, y al igual que las boquillas vienen en diferente numeración que va desde el número 1 hasta 5 pasando por: 1, 1 $\frac{3}{4}$, 1 $\frac{1}{2}$, 2, 2 $\frac{3}{4}$, 2 $\frac{1}{2}$, 3, 3 $\frac{3}{4}$, 3 $\frac{1}{2}$, 4, 4 $\frac{3}{4}$, 4 $\frac{1}{2}$ y 5, estas dependen de la abertura de la boquilla la cual es inversamente proporcional al número de la boquilla es decir, con una boquilla cerrada será necesario una caña más dura.

Con estos elementos básicos e indispensables que debe contar el estudiante de saxofón estamos listos para iniciar la práctica de este instrumento. La caña será colocada en la base de la boquilla de la siguiente forma:



Como se puede observar en el dibujo, la caña no deberá sobrepasar la boquilla, una vez colocada la boquilla, la caña y la abrazadera en su posición correcta, esta debe ser colocada en el tudel, seguidamente el alumno cubrirá con su labio inferior los dientes inferiores ahí es donde descansará la boquilla, los dientes superiores descansarán en la parte superior de la boquilla calculando que la boquilla este dentro de la boca más o menos entre 8 y 10 milímetros, los mismos que serán cubiertos por los labios superiores.

Una correcta embocadura será fruto de una correcta posición de la boquilla.

5.3.3 ATAQUE

Con los elementos descritos anteriormente, tenemos los componentes indispensables para realizar un correcto ataque ya que este es la aplicación de una buena respiración y una correcta embocadura. El ataque consiste en utilizar el aire y la lengua en el tiempo adecuado, para lo cual una vez que la columna de aire esté lista y la lengua topando el filo de la caña, donde la boquilla funciona a manera de tapón entre el saxofón y la columna de aire, el ataque correcto consiste en quitar la lengua del filo de la boquilla y la caña pronunciando la sílaba



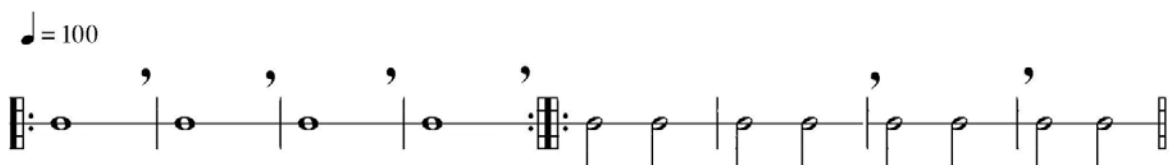
“TU” en el momento adecuado, dejando salir la columna de aire. El ataque será delicado o fuerte dependiendo de la fuerza con que la lengua sea separada de la boquilla y la caña.

5.3.4 EJERCICIOS CON TUDEL Y BOQUILLA

Antes de que el alumno tenga contacto físico con el instrumento es necesario que el alumno practique solamente con el tudel y la boquilla (este término lo utilizaremos al referirnos a los elementos compuestos por boquilla, caña y abrazadera), debido a que, si directamente nos vamos a la práctica con el saxofón el alumno tiende a tensionarse ya que le pone mayor atención a la posición de los dedos en el saxofón que a la aplicación de la columna de aire y ataque estudiadas anteriormente.

Primeros ejercicios con Tudel y Boquilla:

Pista Nº 01



Pista Nº 02



Pista Nº 03



5.3.5 PRÁCTICA DE NOTAS LARGAS

Pista Nº 04



Se respira cada nota y una respiración profunda en el silencio, cuidar que la respiración sea moviendo el labio superior, sin mover los dientes, al comienzo se producirá un vibrado que poco a poco tiende a desaparecer.

Pista Nº 05



Pista Nº 06



6. INDICADORES DE EVALUACIÓN

- Reconoce las partes del saxofón.
- Mantiene la higiene básica de su instrumento musical.
- Adopta correctamente las posiciones básicas del cuerpo y dedos en relación al saxofón.
- Realiza ejercicios de relajación de una forma adecuada.
- Ubica en posición correcta la boquilla en relación al labio superior e inferior.
- Realiza el ataque correctamente.
- Ejecuta notas largas con una correcta inspiración y expiración.

7. TÉCNICA DE EVALUACIÓN: La observación.



8. INSTRUMENTO DE EVALUACIÓN: Ficha de observación.

CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA			
FICHA DE OBSERVACIÓN DEL TALLER 1			
TÍTULO: PRIMEROS PASOS PARA LA EJECUCIÓN DEL SONIDO			
OBJETIVO: Desarrollar en el estudiante una adecuada columna de aire a través de una correcta respiración y embocadura para la emisión de un sonido adecuado.			
TIEMPO:			
NÓMINA DE ESTUDIANTES	INDICADOR DE EVALUACIÓN	SI	NO
	Reconoce las partes del saxofón.		
	Mantiene la higiene básica de su instrumento musical.		
	Adopta correctamente las posiciones básicas del cuerpo y dedos en relación al saxofón.		
	Realiza ejercicios de relajación de una forma adecuada.		
	Ubica en posición correcta la boquilla en relación al labio superior e inferior.		
	Realiza el ataque correctamente.		
	Ejecuta notas largas con una correcta inspiración y expiración.		
El estudiante debe lograr todos los indicadores de evaluación para poder acceder al siguiente taller.			

3.2.2 TALLER DIDÁCTICO N 2



1. TÍTULO DEL TALLER:

CONOCIENDO LOS RITMOS BÁSICOS DE NUESTRA MÚSICA

2. DESCRIPCIÓN

En el segundo taller vamos adentrándonos en las posiciones básicas del instrumento. La posición correcta del cuerpo y de los dedos. Seguidamente el conocimiento de los sonidos básicos para armar una escala musical. Para al final lograr una interpretación adecuada de fragmentos musicales ecuatorianos con un correcto tono y afinación.

3. OBJETIVO:

Interpretar fragmentos básicos de música ecuatoriana con una afinación y sonidos adecuados, utilizando posiciones correctas del cuerpo y de los dedos.

4. TIEMPO DE DURACIÓN: 4 MESES

5. CONTENIDOS:

5.- POSICIONES

5.1. PRIMERAS POSICIONES

Pista N° 07



Pista N° 08





5.2. ADIESTRAMIENTO MANO IZQUIERDA

Pista Nº 09



Pista Nº 10



Pista Nº 11



Repita las veces necesarias utilizando el metrónomo, una vez que esté perfecto, realizarlo cada vez más rápido. Utilizar la posición alterna del Do (lado) cuando vaya a realizar el ejercicio más rápido.

Pista Nº 12



Pista Nº 13





Realizar el ejercicio con metrónomo, escuchando y sintiendo el sonido del metrónomo en los silencios.

Pista N° 14

DÚOS

Jean Pierre Gaens

Alumno 1

Profesor 2

El profesor hace el movimiento contrario al alumno.

5.3. ADIESTRAMIENTO MANO DERECHA

Pista N° 15

Aguantar las notas largas lo más que pueda controlando el sonido y la afinación.

Pista N° 16

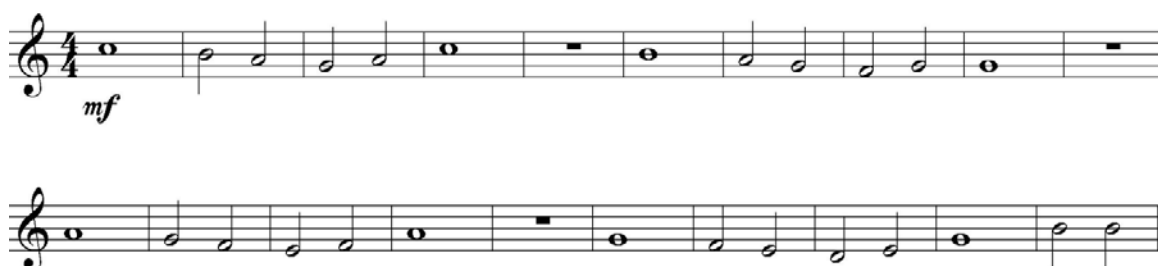
Pista N° 17



Repita las veces necesarias utilizando el metrónomo, una vez que esté perfecto realizarlo cada vez más rápido.

5.4. EJERCICIOS COMBINADOS (MANO DERECHA E IZQUIERDA)

Pista Nº 18



No tocar muy fuerte ni golpear las notas graves.

Pista Nº 19



Pista Nº 20



En el cambio de registro el alumno tiende a mover la embocadura por lo que en este estudio de las octavas el alumno debe poner especial atención en la embocadura.



Pista Nº 21



Pista Nº 22



Pista Nº 23



5.5. ESCALA BÁSICA CON UNA ALTERACIÓN, ARPEGGIOS, VARIAS ARTICULACIONES, EJECUCIÓN LENTA.

ESCALA EN SOL MAYOR

Pista Nº 24





Todas las escalas vamos a tocar apoyados en el metrónomo, comenzando con el tempo señalado y poco a poco subir el tempo sin dañar la sonoridad. Tocar también separadas.

EJERCICIOS CON ARPEGIOS EN SOL MAYOR

Pista Nº 25



Este ejercicio será un complemento del anterior, cada vez más rápido. Cuidar que el ataque cada cuatro no sea golpeado.

ESCALA DE FA MAYOR

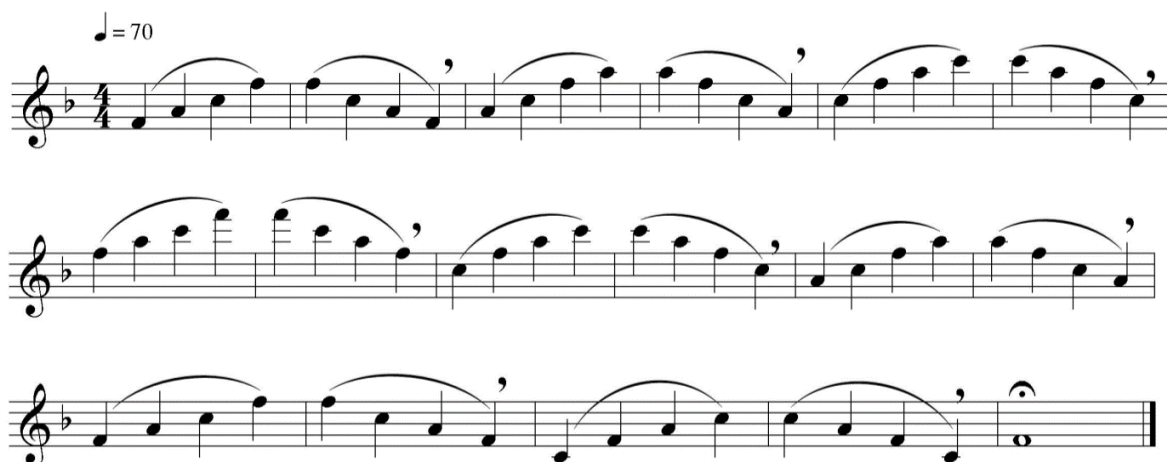
Pista Nº 26



De aquí en adelante todas las escalas vamos a tocar apoyados con el metrónomo, comenzando con el tempo señalado y poco a poco subir el tempo sin dañar la sonoridad.

EJERCICIOS CON ARPEGIOS EN FA MAYOR

Pista Nº 27



Tocar con metrónomo cada vez más rápido, sin dañar la sonoridad, hasta llegar a Compás partido.

5.6. Interpretaciones de ritmos básicos (negras y blancas) y su aplicación en la música nacional.

Pista Nº 28



Pista Nº 29





Pista N° 30



Utilizando una caña buena, tomar bastante aire, comenzar este ejercicio en piano y paulatinamente crecer hasta llegar a un forte, alcanzar el clímax en el forte y de aquí decrecer paulatinamente hasta llegar a pianísimo; es muy importante la sonoridad.

Pista N° 31



Pista N° 32

ATAHUALPA (YUMBO)

(Fragmento acompañamiento) Carlos Bonilla Chávez



Pista Nº 33

OLEAJE
(Fragmento)

Marcelo Ruano



Pista Nº 34

ALFABETIZACIÓN (YUMBO-ALBAZO)
(Fragmento)

Leonardo Cárdenas



Pista Nº 35

MASHALLA (CANCIÓN DE CASAMIENTO)
(Fragmento)

Tradicional

Danilo Renato Chanchay Sinailín



Pista Nº 36

FLAUTA INDIANA (Canción)

(Fragmento)

Leonardo Cárdenas



Pista Nº 37

DÚOS

Alto Saxophone Student



El alumno debe tocar indistintamente la parte primera y segunda voz, cada vez más rápido hasta llegar a Compas partido.

Pista Nº 38



EKOPE

Juan Carlos Franco

Arr: Geovanny Mera



6. INDICADORES DE EVALUACIÓN:

- Realiza ejercicios combinados de mano derecha e izquierda correctamente.
- Lee notas blancas y negras en un pentagrama.
- Comprende lo que es una escala musical.
- Ejecuta la escala básica con una alteración correctamente.
- Interpreta ritmos básicos (negras y blancas) en la música nacional.
- Interpreta fragmentos básicos de música ecuatoriana con una afinación y sonidos adecuados, utilizando posiciones correctas del cuerpo y de los dedos.

7. TÉCNICA DE EVALUACIÓN: La observación.

8. INSTRUMENTO DE EVALUACIÓN: Ficha de evaluación.

CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA FICHA DE OBSERVACIÓN DEL TALLER 2

TÍTULO: CONOCIENDO LOS RITMOS BÁSICOS DE NUESTRA MÚSICA

OBJETIVO: Interpretar fragmentos básicos de música ecuatoriana con una



afinación y sonidos adecuados, utilizando posiciones correctas del cuerpo y de los dedos.

TIEMPO:

NÓMINA DE ESTUDIANTES	INDICADOR DE EVALUACIÓN	DOMINA	POCO DOMINIO	NO DOMINA
	Realiza ejercicios combinados de mano derecha e izquierda correctamente.			
	Lee notas blancas y negras en un pentagrama.			
	Comprende lo que es una escala musical.			
	Ejecuta la escala básica con una alteración correctamente.			
	Interpreta ritmos básicos (negras y blancas) en la música nacional.			
	Interpreta fragmentos de básicos de música ecuatoriana con una afinación y sonidos adecuados, utilizando posiciones correctas del cuerpo y de los dedos.			
El estudiante debe lograr todos los indicadores de evaluación para poder acceder al siguiente taller.				



3.2.3 TALLER DIDÁCTICO N 3

1. TÍTULO DEL TALLER:

PROFUNDIZANDO EN RITMO Y MELODÍAS ECUATORIANAS

2. DESCRIPCIÓN:

El tercer taller desarrolla el conocimiento de escalas mayores hasta con dos alteraciones e introducción a las escalas menores en diferentes ritmos y compases, este taller finaliza con la ejecución de una obra musical ecuatoriana para el público.

3. OBJETIVO:

Interpretar una obra musical ecuatoriana con los compases, ritmos y articulaciones aprendidos, para valorar la música nacional.

4. TIEMPO DE DURACIÓN: 3 MESES

5. CONTENIDOS:

5.1. Escalas y arpeggios mayores y menores con alteraciones variadas, varias articulaciones, ejecución intermedia.

Pista Nº 39

ESCALA EN LA MENOR





La primera escala menor que vamos a estudiar es La menor, cuyo relativo mayor es Do mayor, al igual que Do mayor no tiene ninguna alteración en la armadura, nosotros vamos a estudiar en este nivel las escalas menores armónicas que tienen el VII grado alterado ascendentemente, esta vez vamos a estudiar La menor armónica que tiene el VII grado alterado es decir el Sol sostenido. Las escalas en adelante van a ser tocadas en las diferentes articulaciones indicadas, con el propósito de memorizar e ir adquiriendo velocidad.

Pista Nº 40

EJERCICIOS CON ARPEGIOS EN LA MENOR 1



Pista Nº 41

EJERCICIOS CON ARPEGIOS EN LA MENOR 2





Pista Nº 42

EJERCICIOS DE TERCERAS EN LA MENOR



Siguiendo con los ejercicios vamos a introducir como nuevo ejercicio el estudio de terceras, al igual que los anteriores ejercicios iniciamos con el metrónomo en 80 y con las articulaciones indicadas.

5.2. Práctica de ritmos intermedios (corcheas).

Pista Nº 43



Pista N° 44



Pista N° 45



5.3. Compases simples y compuestos.

Pista N° 46

RITMO DE ACOMPAÑAMIENTO DEL PASILLO





Pista Nº 47

BIPLANO

(Fragmento)

Ezequiel V. Salgado



Pista Nº 48

RITMO DE ALZA ECUATORIANO

(S. XIX)

$\text{♩} = 80 - 127$



Pista Nº 49

ACOMPAÑAMIENTO DE SANJUANITO

(Fragmento)

$\text{♩} = 95$





Pista Nº 50

DANZA PARA PIANO Nº 1

Enrique Espín Yépez



Pista Nº 51

RITMO DE YUMBO



El compás de 6/8 es un compás compuesto que se deriva del compás simple de $\frac{3}{4}$; entran 6 corches en el compás.

Pista Nº 52

RITMO DE ALBAZO



Pista Nº 53

RITMO DE YARAVÍ





Pista Nº 54

ALZA ECUATORIANO (ANÓNIMO)

Arr: Pablo Guerrero



Pista Nº 55

SINFONÍA ANDINA (INTRODUCCIÓN AL 2º MOVIMIENTO)

Luis H. Salgado





Pista Nº 56

SOY DEL CARCHI (PASACALLE)

JORGE SALINAS

The musical score for "SOY DEL CARCHI (PASACALLE)" by Jorge Salinas is presented on five staves. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4. The score begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The first staff includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The second staff continues the melody. The third staff features a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The fourth staff includes a *mf* dynamic. The fifth staff concludes with a *f* (forte) dynamic and a final cadence.



Pista Nº 57

CARNAVAL DE GUARANDA (DANZANTE)

Recopila: Hermel Aguirre

Sheet music for the song "CARNAVAL DE GUARANDA (DANZANTE)". The music is written in 6/8 time and consists of six staves. The first staff begins with a circled 'A' and contains the first line of the melody. The second staff contains the second line of the melody, followed by a double bar line and the instruction "de A a B y sigue". The third staff continues the melody. The fourth staff begins with the instruction "de A a B y sigue" and contains a repeat sign. The fifth staff continues the melody, also with a repeat sign. The sixth staff begins with the number "34" and contains the final line of the melody.



Pista Nº 58

INVERNAL (PASILLO)

Nicasio Safari

A

B

de la
A
a la
B
y sigue

de la
A
a la
B
2da parte
y Coda

53



Pista Nº 59

TERCERA SINFONÍA (TEMA PRINCIPAL)

Luis H. Salgado



Pista Nº 60

CHOLO PORTEÑO (PASACALLE ECUATORIANO)

(Fragmento)

Armando Pantza Arauz



5.4. Ejercicios de dúos, dúos con música nacional.



Pista Nº 61

DÚOS

Jean Pierre Caens

Alumno 1

Profesor 2

Pista Nº 62

VASIJA DE BARRO (DANZANTE)

Luis A. Valencia



Alto Sax 1

Alto Sax 2

Inicia con anacrusa. Tocar indistintamente el alumno y profesor la primera y segunda voz.

Pista Nº 63

CHICA LINDA (PASACALLE)

Letra y Música: Carlos Rubira



Alto Sax. 1

Alto Sax. 2

23

Pista Nº 64

CUCHARA DE PALO (DANZANTE)

Ignacio Rivadeneira



134



Musical score for a piece in 2/4 time, featuring two staves. The first system starts with a forte (*f*) dynamic. The second system includes a piano (*p*) dynamic and a 'Fine' marking. The third system ends with a forte (*f*) dynamic and a 'Fine' marking.

5.5. Práctica de acentos, estacato y su aplicación en música nacional.

Pista Nº 65



Musical score for Pista Nº 65, featuring two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth and sixteenth notes with accents.

Estudio de acentos, este se toca empujando la columna de aire desde el abdomen y debe sonar con mayor énfasis.



Pista Nº 66

Klose





Pista Nº 67

TORO BARROSO (BOMBA)

Luis Alberto Valencia

The musical score is written on seven staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The score includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staff lines. The piece concludes with a final cadence marked by a double bar line.



6. INDICADORES DE EVALUACIÓN:

- Comprende lo que es una escala mayor y menor con alteraciones variadas.
- Ejecuta escalas mayores y menores con alteraciones variadas, varias articulaciones, ejecución intermedia.
- Interpreta ritmos intermedios (corcheas).
- Ejecuta fragmentos de música nacional a dúo.
- Practica acentos y estacato con música nacional.

7. TÉCNICA DE EVALUACIÓN: La observación.

8. INSTRUMENTO DE EVALUACIÓN: Ficha de evaluación.

<p style="text-align: center;">CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA FICHA DE OBSERVACIÓN DEL TALLER 3</p> <p>TÍTULO: PROFUNDIZANDO EN RITMO Y MELODÍAS ECUATORIANAS</p> <p>OBJETIVO: Interpretar una obra musical ecuatoriana con los compases, ritmos y articulaciones aprendidos, para valorar la música nacional.</p> <p>TIEMPO:</p>			
NÓMINA DE ESTUDIANTES	INDICADOR DE EVALUACIÓN	SI	NO
	Comprende lo que es una escala mayor y menor con alteraciones variadas.		
	Ejecuta escalas mayores y menores con alteraciones variadas, varias articulaciones, ejecución intermedia.		
	Interpreta ritmos intermedios (corcheas).		
	Practica acentos y estacato con música nacional.		



El estudiante debe lograr todos los indicadores de evaluación para poder acceder al siguiente taller.

3.2.4 TALLER DIDÁCTICO N 4

1. TÍTULO:

INTERPRETANDO NUESTRA MÚSICA EN PÚBLICO

2. DESCRIPCIÓN:

El cuarto bloque se inicia con la profundización de escalas básicas mayores y menores con un tempo más rápido, haciendo hincapié en las semicorcheas. Seguidamente se profundiza en los campases simples y compuestos en diferente tempo; para finalizar con la ejecución de un tema de música nacional con el acompañamiento del piano.

3. OBJETIVO:

Interpretar un tema nacional con el acompañamiento del piano frente al público.

4. TIEMPO DE DURACIÓN: 3 MESES

5. CONTENIDOS:

5.1. Escalas mayores y menores hasta con dos alteraciones, varias articulaciones, ejecución intermedia.

Pista N° 68

ESCALA EN RE MAYOR

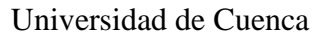


Para esta escala también iniciaremos con el metrónomo en 70, poco a poco iremos aumentando la velocidad y utilizaremos las articulaciones indicadas.

Pista Nº 69

EJERCICIOS CON ARPEGIOS EN RE MAYOR 1





EJERCICIOS CON ARPEGGIOS EN RE MAYOR 2

♩ = 70

The image shows a musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 70. The first staff contains the main melody, which is a simple, folk-like tune. The second staff contains a shorter melody, likely for a second voice or instrument. The music is written in a clear, legible font, and the notes are placed on a five-line staff.

♩ = 70

4/4

♩ = 70

4/4

EJERCICIOS DE TERCERAS EN RE MAYOR

♩ = 70

The musical score is written for three staves in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 70. The first staff contains the main melody, which is a simple, ascending and then descending line of eighth notes. The second staff contains a series of chords, mostly triads, that provide harmonic support to the melody. The third staff contains a bass line, also composed of eighth notes, which follows a similar contour to the melody but at a lower pitch level. The piece concludes with a final chord in the second staff.

Tocar separado, posteriormente tocar las articulaciones indicadas.

ESCALA EN SI BEMOL MAYOR



Tocar separado, posteriormente tocar las articulaciones indicadas.

Pista Nº 73

EJERCICIOS CON ARPEGIOS EN SI BEMOL MAYOR 1





Tocar separado posteriormente tocar las articulaciones indicadas.

Pista Nº 74

EJERCICIOS CON ARPEGIOS EN SI BEMOL MAYOR 2

$\text{♩} = 80$

Arpeggiated exercise in B-flat major, 4/4 time, tempo 80. The exercise consists of three staves. The first staff shows a continuous eighth-note arpeggio. The second staff shows four measures of arpeggiated chords, each with a slur. The third staff shows a descending eighth-note arpeggio followed by a whole note B-flat at the end.

Pista Nº 75

EJERCICIOS DE TERCERAS EN SI BEMOL MAYOR

$\text{♩} = 80$

Triplet exercise in B-flat major, 4/4 time, tempo 80. The exercise consists of three staves. The first staff shows a continuous eighth-note triplet. The second staff shows four measures of triplet chords, each with a slur. The third staff shows a descending eighth-note triplet followed by a whole note B-flat at the end.

Pista Nº 76



ESCALA EN RE MENOR



Escala de Re menor, es el relativo menor de Fa mayor, es decir se toca con un bemol (Sib) en la armadura y con el séptimo grado alterado ascendentemente es decir Do sostenido (do#). Estudiar separado y después las articulaciones indicadas.

Pista Nº 77

EJERCICIOS CON ARPEGIOS EN RE MENOR 1



Estudiar separado y después las articulaciones indicadas.



Pista Nº 78

EJERCICIOS CON ARPEGGIOS EN RE MENOR 2



Pista Nº 79

EJERCICIOS DE TERCERAS EN RE MENOR



Pista Nº 80

ESCALA EN MI MENOR



Escala de Mi menor, es el relativo menor de Sol mayor, se toca con un sostenido, Fa# en la armadura y con el séptimo grado alterado ascendentemente es decir Re#. Estudiar separado y después las articulaciones indicadas.

Pista Nº 81

EJERCICIOS CON ARPEGIOS EN MI MENOR 1



Estudiar separado y después las articulaciones indicadas.



Pista Nº 82

EJERCICIOS CON ARPEGIOS EN MI MENOR 2

♩ = 90

Estudiar separado y después las articulaciones indicadas.

Pista Nº 83

EJERCICIOS DE TERCERAS EN MI MENOR

♩ = 90

Estudiar separado y después las articulaciones indicadas.



Pista Nº 84

ESCALA EN SI MENOR



Escala de Si menor, es el relativo menor de Re mayor, es decir se toca con dos sostenido Fa# y Do# en la armadura y con el séptimo grado alterado ascendentemente es decir La#. Estudiar separado y después las articulaciones indicadas.

Pista Nº 85

EJERCICIOS CON ARPEGGIOS EN SI MENOR 1



Pista N^o 86

♩ = 100

The image displays a musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked as 100 beats per minute. The first staff contains the main melody, which is a simple, ascending and then descending line. The second staff contains a harmonic accompaniment, featuring a series of chords and single notes that support the melody. The music is written in a clear, legible font, and the overall layout is clean and professional.

Pista Nº 87

♩ = 100

The musical score is written for three staves in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 100. The first staff contains the melody, which begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with a final measure containing a half note. The second staff contains a harmonic accompaniment, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a series of eighth and quarter notes, with a final measure containing a half note. The third staff contains a bass line, starting with a bass clef and a key signature of one sharp. It features a series of eighth and quarter notes, with a final measure containing a half note. The score is presented in a clean, black-and-white format with standard musical notation.

Danilo Renato Chanchay Sinailín



Pista Nº 88

ESCALA CROMATICA



Pista Nº 89

ESCALA EN SOL MENOR



Pista Nº 90

EJERCICIOS CON ARPEGGIOS EN SOL MENOR 1



$\text{♩} = 100$

Musical exercise for Pista Nº 91, featuring eighth-note arpeggios in G minor.

Pista Nº 91

EJERCICIOS CON ARPEGIOS EN SOL MENOR 2

$\text{♩} = 100$

Musical exercise for Pista Nº 91, featuring eighth-note arpeggios in G minor.

Pista Nº 92

EJERCICIOS DE TERCERAS EN SOL MENOR

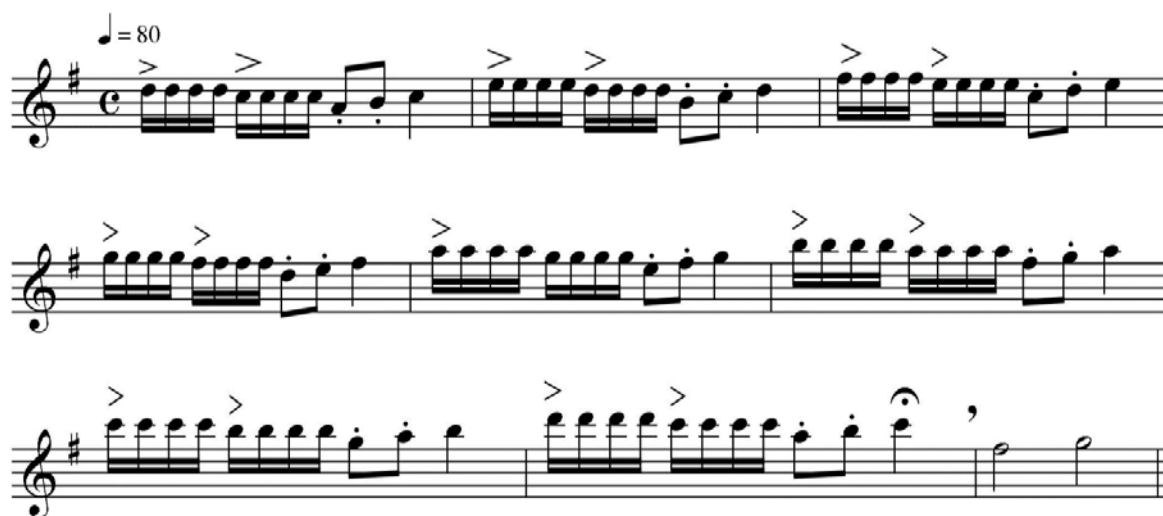
$\text{♩} = 100$

Musical exercise for Pista Nº 92, featuring eighth-note arpeggios in G minor.



5.2. Práctica de ritmos intermedios (semicorcheas, sincopas, puntillos) y su aplicación en la música nacional.

Pista Nº 93



Las semicorcheas (cuartinas), entran 4 semicorcheas en un tiempo y dieciséis semicorcheas en un compás de 4/4. Con el propósito de facilitar su ejecución acentuaremos la primera semicorchea de cada grupo.

Pista Nº 94

CHAMIZAS (SANJUANITO)

Víctor de Veintimilla



Pista Nº 95

AL OÍDO (PASILLO)

(Fragmento)

Carlos Guerra Paredes





Pista Nº 96

EN LA CORTE DE ATAHUALPA

(Fragmento)

Luis H. Salgado



Fragmento de la Suite Sinfónica para Banda "ATAHUALPA"

Pista Nº 97

ACUÉRDATE DE MI (PASILLO)

(Fragmento)

Luis A. Valencia



5.3. Compases simples y compuestos.

Pista Nº 98


PUKA RUNA (SANJUANITO)

(Fragmento)

Leonardo Cárdenas





Legato, () tocar lo más ligado posible, separar las notas con un golpe de lengua lo más delicado posible, pronunciando la sílaba “da”.

Pista Nº 99

ARPAS Y GUITARRAS (ALBAZO)

(Fragmento)

Luis H. Salgado



Pista Nº 100

ATAHUALPA (YUMBO)

(Fragmento)

Carlos Bonilla





Pista Nº 101

SOLIDARIDAD

(Fragmento)

Leonardo Cárdenas



5.4. Aplicación en música ecuatoriana de acento y estacato.

Pista Nº 102

KURIKINGA (SANJUANITO)

(Fragmento) Colección Raul y Marguerite d'Harcourt





Pista Nº 103

CHAQUIÑAN (SANJUANITO)

(Fragmento)

Corsino Duran



5.5. Ejercicios de dúos con música nacional.

Pista Nº 104

ESPERANZA (SANJUANITO)

Gonzalo Moncayo





Sheet music for a piece in 2/4 time, featuring two staves. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece is divided into several systems, each with first and second endings marked '1.' and '2.'. The notation includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 2/4. The piece concludes with a final cadence marked by a double bar line and repeat dots.



Pista Nº 105

TAITA SALAZACA (ALBAZO)

Benjamín Aguilera

Allegro moderato §

Alto Sax. 1

Allegro moderato

Alto Sax. 2



5.6. Ejecución de música nacional solista con acompañamiento de piano.

Pista Nº 106

COLLAR DE LÁGRIMAS (FOX INCAICO ECUATORIANO)

Segundo Bautista



Musical score in G major (one sharp) and 4/4 time, consisting of nine staves. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures, time signatures, notes, rests, and dynamic markings.

Staff 1: Treble clef, G major key signature, 4/4 time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. It concludes with a half note G and a whole note G.

Staff 2: Continuation of the melody from the first staff, featuring a half note G, a quarter note A, and a half note B.

Staff 3: Continuation of the melody, featuring a half note B, a quarter note C, and a half note D. A triplet of eighth notes is marked with a '7' above it.

Staff 4: Continuation of the melody, featuring a half note D, a quarter note E, and a half note F.

Staff 5: Continuation of the melody, featuring a half note F, a quarter note G, and a half note A.

Staff 6: Continuation of the melody, featuring a half note A, a quarter note B, and a half note C.

Staff 7: Continuation of the melody, featuring a half note C, a quarter note D, and a half note E.

Staff 8: Continuation of the melody, featuring a half note E, a quarter note F, and a half note G.

Staff 9: Continuation of the melody, featuring a half note G, a quarter note A, and a half note B. The staff ends with a double bar line. The word *rit.* is written above the staff.



Pista Nº 107

EL AGUACATE (PASILLO)

César Guerrero Tamayo

Arreglo: Eugenio Auz

The musical score is written for a single melodic line in 3/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is indicated by 'mf' (mezzo-forte). The second staff contains a first ending (1.) and a second ending (2.). The third staff continues the melody with a 'mf' dynamic. The fourth staff features a 'f' (forte) dynamic. The fifth staff has a 'mp' (mezzo-piano) dynamic. The sixth staff concludes with first and second endings. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, along with slurs and ties.

6. INDICADORES DE EVALUACIÓN:

- Comprende escalas mayores y menores hasta con dos alteraciones.
- Interpreta escalas mayores y menores hasta con dos alteraciones, varias articulaciones, ejecución intermedia.
- Comprende los ritmos intermedios (semicorcheas).
- Diferencia el compás simple del compuesto.
- Interpreta música nacional a dúo.



- Interpreta fragmentos de música nacional y piezas musicales del repertorio nacional con el acompañamiento del piano.

7. **TÉCNICA DE EVALUACIÓN:** La observación.

8. **INSTRUMENTO DE EVALUACIÓN:** Ficha de observación.

CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA			
FICHA DE OBSERVACIÓN DEL TALLER 4			
TÍTULO: INTERPRETANDO NUESTRA MÚSICA EN PÚBLICO			
OBJETIVO: Interpretar un tema nacional con el acompañamiento del piano frente al público.			
TIEMPO:			
NÓMINA DE ESTUDIANTES	INDICADOR DE EVALUACIÓN	SI	NO
	Comprende escalas mayores y menores hasta con dos alteraciones.		
	Interpreta mayores y menores hasta con dos alteraciones, varias articulaciones, ejecución intermedia.		
	Comprende los ritmos intermedios (semicorcheas).		
	Diferencia el compás simple del compuesto.		
	Interpreta música nacional a dúo.		
	Interpreta una pieza musical del repertorio nacional con el acompañamiento del piano.		
El estudiante debe lograr todos los indicadores de evaluación para poder acceder al siguiente taller.			



CAPITULO IV

4.1 Conclusiones

- El iniciar el aprendizaje de un instrumento debe estar de acuerdo a la edad evolutiva de a quién van destinadas las clases, considerando su maduración y nivel operativo.
- La enseñanza de un instrumento musical requiere que el docente se encuentre suficientemente familiarizado con la fundamentación pedagógica para aplicar procesos didácticos.
- En la literatura pedagógica musical se encuentra escasa teoría didáctica para la enseñanza del saxofón, en la gran mayoría de aporte solo se encuentran ejercicios de aplicación.
- No existe un solo método para la enseñanza del saxofón con ritmos y melodías ecuatorianas, se puede adaptar una propia aplicación metodológica según el docente o de acuerdo a su experiencia.
- En los conservatorios no se ha sistematizado una teoría pedagógica musical para la enseñanza de los instrumentos, en su gran mayoría se basan en la experiencia del docente.
- La enseñanza de la música en nuestro País, ha perdido de vista el papel de transmisión de los valores culturales, se ha descuidado introducir dentro de los programas de estudio musical y aprendizaje de instrumentos, el repertorio de música ecuatoriana, para desarrollar sentimiento de amor a la Patria y rescatar nuestra identidad nacional.

4.2 Recomendaciones



- Desarrollar en los conservatorios metodologías de enseñanza de instrumentos musicales.
- Investigar por parte de los docentes sobre métodos y técnicas propias para la enseñanza del saxofón, para ser aplicadas en los diferentes niveles y edades.
- Aplicar en forma piloto el manual para evidenciar dificultades y generar procesos de sistematización en su uso.
- Promocionar entre los niños y jóvenes el interés por la interpretación musical.
- Trabajar en grupos de docentes de saxofón, para estructurar talleres didácticos con técnicas y procesos innovadores en el aprendizaje de un instrumento musical.
- Implementar dentro de los programas de estudio, para interpretar el saxofón, como instrumento musical, ritmos y melodías de autores ecuatorianos, sobre los cuales se ejercite el estudiante, con el objeto de generar un apego a escuchar, interpretar y valorar la música nacional en todos sus géneros, desarrollando un ambiente favorable y significativo para el aprendizaje.



BIBLIOGRAFÍA

1. Cortijo, René. Enfoques constructivistas, 2008, Cuba
2. Ander-egg, Ezequiel. Diccionario Pedagogía. Ed. Magisterio, 1997, Buenos Aires Argentina
3. López, R. Pedagogía del conocimiento. Ed. Atenea, 2000, México.
4. Mantilla, William. Modelo Pedagógico Institucional UTS. 2005, Bucaramanga
5. Herrera, Luis; Otros. Teoría y modelos pedagógicos. Ambato
6. Tamayo, W. Módulo de Pedagogía. DINAMED, 1998
7. De Zubiría, Julián. Los modelos pedagógicos. Ed. Arcos. s/ año
8. Isped. Módulo de pedagogía. Isped - Manuela Cañizares, 2000
9. CAMPBELL, Don. The Mozart Effect. Ed. Quill USA 2001
10. Thorndike, Edward. Journal of Educational Psychology. Ed. Barza, 1910
11. Antunes, Celso. Estimular las Inteligencias Múltiples. Ed. Narcea, 2002
12. ANTUNES, Celso. Estimular las Inteligencias Múltiples. Ed. Narcea. España 2006
13. Salvat. Diccionario Salvat. Ed. Salvat, Barcelona
14. U.A USA. Método para la enseñanza de la música. U. Alabama, 2000
15. Océano. Diccionario de Pedagogía. Ed. Océano. Buenos Aires, 1989
16. Casas MV. Aplicabilidad de la teoría de las inteligencias múltiples al aprendizaje de la música. Rev. Ciencias Humanas 2001.
17. Delors, J. La educación encierra un tesoro. Informe a la Unesco de la Comisión Internacional de Educación por el siglo XXI. Capítulo IV. Santa Fe de Bogotá. Ministerio de Educación Nacional, 1997.
18. Gardner, H. Estructuras de la mente. TIM. Ed. Paidós. Barcelona 1995.
19. Palacios de Sans M. La didáctica aplicada al instrumento. En www.LEEME.com
20. Prieto R. El método Suzuki. www.geocities.com/vienna/



21. Sloboda, J. Qué es lo que hace a un músico. En www.geocities.vienna.com
22. Willems, E. El oído musical. La preparación auditiva del niño. Buenos Aires: Piados Educador, 2001.
23. Gardner, Howard. *Arte Mente y Cerebro, una aproximación cognitiva a la creatividad*. Ed. Paidós. Barcelona 1982.
24. Gardner, Howard. *Arte, Mente y Cerebro. Una aproximación cognitiva a la realidad*. Ed. Paidós. Argentina 1997.
25. Gardner, Howard. *Inteligencias Múltiples: la teoría en la práctica*, Buenos Aires, Ed. Paidós 1993.
26. Gardner, Howard. *Educación artística y desarrollo humano*. Ed. Paidós. Barcelona-Buenos Aires 1994.
27. Gardner, Howard. *Estructuras de la mente. La teoría de las inteligencias múltiples*. Bogotá 1997, Fondo de Cultura Económica.
28. Guerrero, Luis. La educación musical de los niños en la perspectiva de las inteligencias múltiples. Lima - Perú 2009
29. Hargreaves, David. *Infancia y educación artística*. Ed. Morata. Madrid 1991.
30. Hargreaves, David. *Música y desarrollo psicológico*. Ed. Graó. Barcelona 1998.
31. Guerrero, Fidel Pablo. Cancionero Ecuador, Antología musical indispensable. Tomo I. Quito, Noviembre 2012.
32. H. Klose; Método Completo para todos los Saxofones; Buenos aires Argentina.
33. Guerrero, Fidel Pablo; Wong, Ketty; Corsino Duran Carrión; Archivo Sonoro sección de Investigaciones quito, 1994
34. Guerrero, Fidel Pablo; Enciclopedia de la Música Ecuatoriana Tomo I, Tomo II; Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica; Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana Quito, 2001-2002
35. Sadram Editora; Varios Volúmenes; Impresión Cromos Guayaquil-Ecuador 1978
36. Jean-Louis Chautemps; Daniel Kientzy; Jean-Marie Londeix; El Saxofón; Editorial Labor S.A.; Barcelona 1990



37. Aizaga, Felipe. Catálogo de obras del compositor ecuatoriano Segundo Luis Moreno. Casa de la Cultura Ecuatoriana. 1994.
 38. Arthur, Heggvik. "Modern Course for Saxophone" Book I, Book II, Book II, Book IV. Henry Elkan Music Publisher New York, 1971.
 39. Duran, Corsino. Álbum de Música ecuatoriana. Chile: Editorial Casa amarilla.
 40. Guerrero, Pablo; "Sixto María Duran" estudio biográfico. En diablo ocioso Nº 2 Quito. 1996.
 41. Guerrero, Pablo; "Voces en la Sombra" Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA.: Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana, Banco Central del Ecuador, Quito, octubre 2007.
 42. Londeix Jean-Marie, "Playing the Saxophone" Book 1, Editions Henry Lemoine. Paris 1974.
 43. Ministerio de Educación y Cultura, "Síntesis histórica de la música ecuatoriana". Memorias del primer seminario taller sobre didáctica musical. Promuart. Quito. 1991
 44. Moreno, Segundo Luis. "Colección de clásicos ecuatorianos (Grabación discográfica) Fundación Guayasamin. 1986
 45. Jean Pierre Caens. The Saxophonist's ABC; Volumen I: Gerard Billaudot Editeur; Paris-Francia. 1992.
 46. Fred Weber Student Instrumental Course - Level One. 1969. Belwin Mills Publishing Corporation, Miami, USA.
 47. Aguirre Ermel; Antología de la Música Ecuatoriana; Editorial A.B.C.; Guayaquil-Ecuador
 48. Ruano, Marcelo; Oleaje For Sinfonic Band; Quito- Ecuador 1999
 49. Suzuki, Shinichi. Hacia la Música por amor. Publicado por Exposition Press Inc. Rio Piedras, Puerto Rico 1983.
 50. Salgado, Luis Humberto; ATAHUALPA o el ocaso de un imperio; Suite Sinfónica para Banda; Marcelo Beltrán Editor; Municipio Metropolitano de Quito 2000.
 51. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Conservatorio; Revista N.º 1; 1990
 52. Conservatorio Superior Nacional de Música; El Conservatorio: Un Monumento Histórico y Cultural; Conservatorio Superior Nacional de Música; junio 2005
- Danilo Renato Chanchay Sinailín



53. A Tempo Revista N.º 3; 1992
54. Conservatorio Superior Nacional de Música; Conservatorio; Año II- Nº 2; Quito- Ecuador; febrero 1991.
55. Justo de la Rosa, Marisol. La teoría de las inteligencias múltiples, una nueva filosofía de educación.
<https://web.oas.org/childhood/ES/Lists/Temas%20%20Proyectos%20%20Actividad%20%20Documento/Attachments/450/10%20Ponencia%20Marisol%20Justo.pdf>. España 2011.
56. Del Río, Dionisio. La investigación como proyecto de futuro. Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación No. 05 España 2000



ANEXOS



SOY DEL CARCHI (PASACALLE)

SCORE

Jorge

Salinas

Alto Sax

mf

Piano

7

1. 2.

mp

14

14



21

28

mf

35

35



43

f

43

43

The musical score consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, starting with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains measures 43 through 48. The bottom two staves are a piano accompaniment in bass and treble clefs, also in the same key signature. They contain measures 43 through 48. The score ends with a double bar line. Dynamics include a forte (*f*) marking and an accent (>) over the final note of the melody.



CARNAVAL DE GUARANDA (DANZANTE)

Score
Aguirre

Recopila: Hermel

Alto Sax

Piano

6

11

de A a B y sigue

de A a B y sigue



16

21

de A a B y sigue

26

de A a B y sigue



31

31

36

36



INVERNAL (PASILLO)

SCORE
Nicasio Safari

Música:

Alto Sax. 1 *mf*

Alto Sax. 2 *mf*

Tenor Sax. *mf*

Baritone Sax. *mf*

Bass *mf*

A

mp

mp

mp

mp

5



B

10

10

15

15

Detailed description: This block contains a musical score for a piece in B-flat major, 4/4 time. It is divided into two systems. The first system contains measures 10 through 14, and the second system contains measures 15 through 19. Each system has five staves: two treble staves, two bass staves, and a single bass staff at the bottom. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A section marker 'B' is located at the top right of the first system. Measure numbers 10, 15, and 15 are placed at the beginning of their respective systems.



20

20

25

de A a B y sigue

de A a B y sigue

de A a B y sigue

de A a B y sigue

de A a B y sigue

25

de A a B y sigue



30

30

35

35



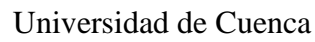
40

40

45

45

Detailed description: The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '40', contains measures 40 through 44. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the first treble staff includes eighth and quarter notes, with some measures containing rests. The bass staves provide a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes. The second system, labeled '45', contains measures 45 through 59. It also consists of four staves. Measures 45-49 continue the musical themes, while measures 50-54 show a more active melody in the first treble staff. Measures 55-59 conclude the system with a final cadence, indicated by whole notes and rests in the final measures.

 mf



CHICA LINDA (PASACALLE)

SCORE
Rubira

Letra y Música: Carlos

Alto Sax. 1

Alto Sax. 2

Piano

7



15

15

22

22

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system covers measures 15 to 21, and the second system covers measures 22 to 28. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 3/4. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more complex bass line in the left hand.



The image displays a musical score for a voice and piano piece, spanning measures 29 to 37. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The music is arranged in four systems, each consisting of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system (measures 29-32) features a vocal melody with two first and second endings. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a moving bass line in the left hand. The second system (measures 33-36) continues the vocal melody and piano accompaniment. The third system (measures 37-40) shows the vocal melody and piano accompaniment. The fourth system (measures 41-44) concludes the piece with a final vocal note and piano accompaniment. The score is written in a clear, professional notation style.



45

1.



SCORE
Rivadeneira

Ignacio

Danilo Renato Chanchay Sinailín



The musical score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system transitions to a piano (*p*) dynamic, indicated by a hairpin and the letter *p*. The third system returns to a forte (*f*) dynamic and concludes with a double bar line and the word "Fine". The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.



TORO BARROSO (BOMBA)

SCORE
Valencia

Luis Alberto

Alto Sax.

Piano

The musical score is for a piece titled "TORO BARROSO (BOMBA)" by Luis Alberto. It is a score for Alto Saxophone and Piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-5) shows the Alto Saxophone playing a melody with eighth and sixteenth notes, and the Piano providing a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system (measures 6-11) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 12-15) features a first ending (1.) and a second ending (2.) for the Alto Saxophone, while the Piano continues its accompaniment. The score is written for a solo Alto Saxophone and a Piano.



190



32

1. 2.

32

1. 2.

37

1. 2.

37

1. 2.

42

1. 2.

42

1. 2.



CHAMIZAS (SANJUANITO)

SCORE
Veintimilla

Víctor de

Alto Sax.

Piano

The musical score is written for Alto Saxophone and Piano. It is in 2/4 time and B-flat major. The score is divided into three systems, each containing a staff for the Alto Saxophone and a grand staff for the Piano. The first system (measures 1-5) shows the initial melody and accompaniment. The second system (measures 6-11) continues the piece with more complex piano accompaniment. The third system (measures 12-17) concludes the piece with a final melodic phrase and piano accompaniment.



18

18

24

24

30

30



Fin

36

36

Fin

CHAQUIÑAN (SANJUANITO)

SCORE

Corsino Duran

Alto Sax.

Piano





16

16

The musical score consists of two systems. The first system (measures 16-18) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody in the treble clef is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (half). The bass clef accompaniment is: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), A3-G3 (beamed eighth notes), F#3 (quarter), E3 (half). The second system (measures 19-21) features a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody in the treble clef is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (half). The bass clef accompaniment is: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), A3-G3 (beamed eighth notes), F#3 (quarter), E3 (half). The score ends with a double bar line.

ESPERANZA (SANJUANITO)

SCORE

Gonzalo Moncayo

♩ = 95 %

Alto Sax. 1

Alto Sax. 2

Piano

6

12

1. 2.

1. 2.

1. 2.





18 1. 2. al X y sigue

18 1. 2. X

24

30 1. 2.

30 1. 2.

30 1. 2.

The musical score is written for guitar and piano. It consists of six systems of staves. The first system (measures 18-23) features a guitar melody with two endings: the first ends with a repeat sign, and the second is marked 'al X y sigue'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The second system (measures 24-29) continues the guitar melody and piano accompaniment. The third system (measures 30-35) also features two endings for the guitar part, with the second ending marked 'al X y sigue'. The piano accompaniment continues with chords and moving lines. The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature.



36

1. 2.

36

1. 2.

36

1. 2.

42

al Φ y sigue

42

al Φ y sigue

42

al Φ y sigue

TAITA SALAZACA

SCORE

Benjamín Aguilera

Allegro moderato

Alto Sax.

Alto Sax.

Piano

6

11





16

16

16

21

21

21

26

26

26



31

31

31

D7

36

36

36

41

41

41

Fine

Fine

Fine

Fine



COLLAR DE LÁGRIMAS (FOX INCAICO ECUATORIANO)
SCORE Segundo Bautista

Alto Sax.

Piano

7

13



19

25

31



37

37

43

43

49

49



55

55

61

61

67

67



EL AGUACATE (PASILLO)

Score

César Guerrero

Tamayo

Arreglo: Eugenio Auz

Alto Sax

mf

Piano

mp

p

7

1. 2.

13



18 *mf*

24 *f*

30 *p* *p* *mf*

The musical score is written for piano and voice. It consists of three systems of staves. The first system (measures 18-23) features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The piano part includes chords and moving lines in both hands. The second system (measures 24-29) continues the piano accompaniment with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and a dynamic shift to *f*. The third system (measures 30-34) shows the vocal line with a dynamic of *p* and the piano accompaniment with dynamics of *p* and *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.



35

mp

35

pp

40

1. 2.

40